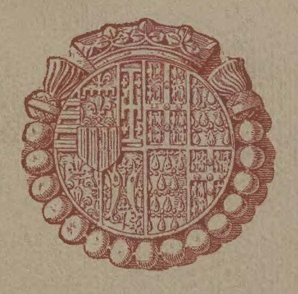
FRANZ LAURANA

VON

WILHELM ROLFS

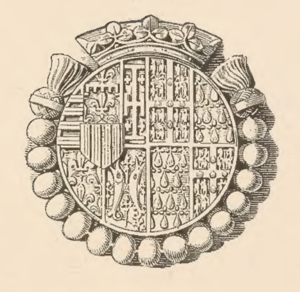


BERLIN
RICH. BONG KUNSTVERLAG

FRANZ LAURANA

VON

WILHELM ROLFS



BERLIN

RICH. BONG KUNSTVERLAG

Printed in Germany.



WILHELM BODE

ZUGEEIGNET

NEMO EST OMNIUM HAC AETATE CUI MEA
AEQUE ATQUE TIBI ESSE NON INGRATA CUPIAM

LEON BATTISTA ALBERTI



VORWORT

Noch bis vor wenigen Jahren war die Persönlichkeit Lauranas auch in den Kreisen der Kunstgelehrten so gut wie unbekannt, und trotz der großen Beliebtheit, deren sich heute die meist sehr schlechten Abgüsse der Berliner und Pariser Beatrix-Büsten erfreuen, weiß die Welt der Künstler und Kunstfreunde nichts von dem Manne, der sie geschaffen hat. Sein Lebenswerk ist auch unter den Forschern noch heute durchaus strittig: nachdem Courajod und besonders Bode es mit dem diesen bedeutenden Forschern eigenen Scharfblick zusammengestellt hatten, sind ihre Anschauungen namentlich von französischer und italienischer Seite scharf bekämpft worden. Das bisherige Ergebnis dieses Streites würde sein, daß man sich entweder zu einem sehr minderwertigen und brutalen Realisten Laurana entschließen muß, der für das rohe Altarwerk von Avignon verantwortlich ist, und dem ein noch unbekannter Künstler der außerordentlich feinen Beatrixbüsten und sizilianischen Gottesmütter gegenüberstände; oder man muß ihm das ganze von Bode zusammengestellte Lebenswerk mit Einschluß des Altars von Avignon geben, woraus allerdings ein in sich widerspruchsvolles Bild entsteht; denn schwerlich wird es je einen Künstler gegeben haben, der mit eigner Hand in der Ausführung wie in der künstlerischen Gesinnung so einander entgegengesetzte Werke sollte geschaffen haben, wie es die Gottesmutter von Noto und das Flachwerk von Avignon sind. Von jener aber wäre auszugehen gewesen, wollte man über diesen scheinbar unlösbaren Widerspruch Klarheit haben, weil es von Laurana selbst als sein Werk bezeichnet ist, nicht aber, wie es die französischen und nach ihnen die italienischen Forscher tun, von dem nur durch schriftliche Urkunden für Laurana bestätigten

Altarwerk von Avignon. Freilich setzt dies voraus, daß man das schöne Werk in dem kleinen weltverlorenen Noto (südlich von Sirakus) selber aufsucht, und sich auch nicht mit einer Fotografie begnügt, die Lauranas Arbeiten noch weniger gerecht wird, als es im allgemeinen der Fall zu sein pflegt. Diesen Weg ist der Verfasser des vorliegenden Buches gegangen, und zwar, wie sich im Laufe der Untersuchung zeigen wird, mit dem Ergebnis, daß Bodes Auffassung im wesentlichen als richtig gelten muß, allerdings mit der Einschränkung, daß das Werk von Avignon nur zu einem geringen Teile Laurana gehört, wie er denn mit Vorliebe als entwerfender Künstler tätig gewesen zu sein scheint, hierin vielleicht von Leon Battista Albertis bekannter Anschauung beeinflußt. —

Vasari kennt Laurana nicht einmal dem Namen nach; und keine andere Kunstgeschichte gibt ihm noch heute mehr als ein paar nichtssagende Zeilen, die überdies meist irrtümlich sind. Die erste Erwähnung seines Namens geschieht 1734 durch den trefflichen Johann David Köhler,[1]) der ihn als Münzgießer nennt und eine schöne Abbildung seiner Schaumünze auf Ludwig XI. gibt. Daß seine Erläuterungen über diesen Fürsten ebenso weitläufig, wie sie über Laurana spärlich sind, ist begreiflich. Im 19. Jahrhundert folgen die Franzosen: örtliche Forscher in Marseille stellen schon im Anfang des Jahrhunderts fest, daß die Doppellaube des Heiligen Lazarus urkundlich einem Bildhauer namens Laurana zukomme. Aber noch 1858 hat der fleißige Kukuljevic[2]) in seinem Wörterbuche slavonischer Künstler über Lovranin Franjo (Laurana) nur wenige Worte: er läßt ihn in Lo Vrana in Istrien oder Dalmazien geboren sein und kennt ihn als Verfertiger der Concordia Augusta- und der Pax Augusti-Münze. Gleichzeitig vervollständigen dann allmählich das Bild die französischen Forscher, indem sie die in Frankreich entstandenen Werke, G. di Marzo, indem er die sizilianischen Arbeiten Lauranas zusammenstellt. Courajod weist auf die Beatrixbüsten und Masken hin, und Bode

[1]) Historischer Münzbelustigung Sechster Teil. Nürnberg 1734, S. 161 ff.

[2]) Slovnik Umjetnikah. Zagrebu 1858, S. 231.

faßt endlich das Lebenswerk scharf und entscheidend zusammen. Was daneben so fleißige und glückliche Gelehrte wie Müntz, de Montaiglon, Requin usw. in Frankreich, vor allem aber v. Fabriczy in Deutschland im einzelnen an wertvollem Baustoff beigetragen haben, das ist gewissenhaft auf diesen Blättern vermerkt. So beruht denn ein Buch wie das vorliegende zum großen Teile auf dem Verdienste anderer.

Aber nicht bloß ihrer sei an dieser Stelle dankend gedacht, sondern auch derer, die mich in Deutschland, Frankreich und Italien bei den zum Teil nicht mühefreien Forschungen unterstützt haben. Namentlich wurde mir in Frankreich, von der Regierung und den Museumsbehörden angefangen bis zum letzten Kirchendiener herab, mit einer praktischen Liebenswürdigkeit begegnet, die der Forscher nicht überall, bisweilen nicht einmal im eigenen Lande findet, und deren auch deswegen mit besonderem Danke hier gedacht wird, weil sie in mancher Stunde der Entmutigung, die ja keinem Sucher erspart bleibt, zu neuer Anstrengung anspornt. — Zu besonderem Danke bin ich meinen Freunden, Herrn Pfarrer Dannreuther in Bar-le-Duc, dem verdienstvollen Urkundenforscher Abt Requin und Herrn Labande, dem Leiter des Museums Calvet in Avignon, verpflichtet. — Frau Eduard André, Herr Gustav Dreyfus und Baron Schickler in Paris gestatteten mir den Zutritt zu ihren reichen Kunstschätzen mit größter Zuvorkommenheit. — In Italien gedenke ich mit besonderem Danke meiner Neapler Freunde, des im Mittelpunkte der schöngeistigen Welt Neapels stehenden stets hilfsbereiten Benedetto Croce, des kunstbegeisterten Ettore Bernich, des fleißigen Forschers Neapler Kunstquellen, Giuseppe Ceci, des kundigen Archivars N. Barone und der Neapler Gesellschaft für vaterländische Geschichtsforschung. Mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit gestattete mir auch die Leitung des Denkmäleramtes in Neapel die Besichtigung des Triumfbogens, während er in Ausbesserung war. — In Sizilien stand mir der erste Forscher sizilianischer Bildnerei, Monsignore di Marzo, mit Rat und Tat zur Seite: des greisen Gelehrten sei an dieser Stelle mit besonderem Danke gedacht! Gleiches Entgegenkommen

ruft mir die Namen des Professors S. Agati in Sirakus und des Herrn Calogero de Stefani in Schacka ins Gedächtnis zurück. Wenn es neben dieser Zuvorkommenheit, die der guten alten Übung entspricht, in Italien neuerdings hie und da den Anschein hat, als ob man dem fremden Forscher nur mit einem gewissen Widerstreben den Zugang zu den überreichen Kunstschätzen des Landes gestatten und diese für die heimatliche Forschung sozusagen mit einer Art Schutzzoll belegen möchte, so ist dies vielleicht nur eine persönliche und jedenfalls vorübergehende Erfahrung, die bald wieder der guten alten Gesinnung des klassischen Landes der Kunstforschung Platz machen wird, indem sie jeden Forscher willkommen heißt, der sich um Italiens Kunst und Geschichte redlich strebend bemüht. In gleichem Sinne ist es sehr lebhaft zu bedauern, daß die modernen Vorschriften der italienischen Verwaltung bei dem Fotografieren in den Sammlungen keinen wesentlichen Unterschied zwischen beruflichen Händlern und Kunstforschern zu kennen scheinen: auch an dieser Stelle sei dem Wunsche Ausdruck gegeben, das Studium nicht dadurch zu erschweren, daß man die ohnehin schon erheblichen Kosten des Fotografierens noch durch besondere Abgaben erhöht.

Die Abbildungen des Buches sind nach Fotografieen in Lichtdruck hergestellt, die zum großen Teil von mir selber angefertigt wurden. Ist die Fotografie im besten Falle nur ein unvollkommenes und, besonders bei Werken der Bildhauerei ein nicht ungefährliches Hilfsmittel (namentlich wenn die persönliche Anschauung fehlt), so geben die Bilder der Berufsfotografen oft nicht das, was der Forscher in erster Linie sucht. Der Fotograf zieht eine möglichst malerische Wiedergabe vor, der Forscher aber will die für die Stilkritik wichtigen Einzelheiten deutlich erkennen. Von diesem Gesichtspunkte aus habe ich meine Aufnahmen gemacht. Freilich, wer aus eigner Erfahrung weiß, von welch unberechenbaren Umständen da oft ein Gelingen abhängt, der wird manche Ungleichheit der Bilder verstehen und entschuldigen. — Die Schaumünzen (von denen mir nur die von Glasgow nicht durch die Hände gegangen ist), sind sämtlich nach den Originalen fotografiert. Denn Gipsabgüsse töten jede künstlerische Handschrift,

und nun gar noch, wenn sie fotografiert werden! Selbst wenn die Münze (wie es bei der Dresdener Kossamünze der Fall ist), sehr flache Modellierung zeigt, ist eine Aufnahme nach dem Original vorzuziehen. — Die Fotografieen zum Neapler Triumfbogen, die (ebenso wie die Zeichnung S. 160) von dem Architekten M a g l i a n o angefertigt worden sind, wurden mir in dankenswerter Weise von dem Vorstande der Wiederherstellungsarbeiten überlassen. Ich hätte sie gern selber angefertigt, namentlich einige wichtige Einzelheiten, die nur zugänglich waren, solange das Gerüst stand. Allein da die Schwierigkeiten, auf dem Gerüste zu fotografieren, besonders groß waren, mußte ich mich mit dem von der Bauleitung zugesagten begnügen. Auch S a l i n a s stellte mir einige Fotografieen von sizilianischen Gottesmüttern zur Verfügung, und ihm wie Herrn Dr. R. D e l b r ü c k für manchen wertvollen Wink in bezug auf den Triumfbogen selbst bin ich zu aufrichtigem Danke verpflichtet.

Noch ein anderes ist an dieser Stelle zu berühren, das leider nur in einem d e u t s c h e n Buche besonders erwähnt werden muß: ich habe versucht, deutsch zu schreiben und alle überflüssigen fremden Ausdrücke und Schreibungen, mit denen die gelehrte Schriftstellerei in Deutschland noch immer unsere Sprache durchsetzt, vermieden. Ohne Anstrengung und, wie ich glaube, auch ohne dem nicht verdorbenen Sprachgefühl wehe zu tun. Für das ebenso gebräuchliche wie geschmacklose „Renaissance" verwende ich das Wort Auflebung, an das man sich schnell gewöhnen wird. Für diejenigen, die mich dafür tadeln möchten, füge ich hinzu, daß es nicht von mir, sondern von einem Manne stammt, von dem E c k e r m a n n sagt, er habe nur e i n e Kunst geübt, und zwar meisterhaft geübt: nämlich die, deutsch zu schreiben. Damit möchte ich meine Tadler vor dem Schicksal eines gelehrten Herrn bewahren, der diesen Ausdruck G o e t h e s nicht kennend ihn m i r zusprach und entrüstet meinte, wer dabei nicht die Geduld verliere, der habe keine zu verlieren! Ferner übertrage ich das praktische italienische Quattrocento, Cinquecento usw. in das Deutsche: die Vierzehnhundert, die Fünfzehnhundert usw. Auch das ist natürlich getadelt worden, seltsamerweise aber als — Italianismus!

Was um alles in der Welt sind denn „Quattrocento" und solch herrliche Bildungen wie „Quattrocentisten", von denen es in unsern deutschen Kunstschriften wimmelt? — Eine eigene Rolle spielen in dem Streben, deutsch zu schreiben, die Eigennamen, wie es denn wohl an der Zeit wäre, darüber eine Einigung herbeizuführen, wie weit die heimische und wie weit die fremde Sprache und Form zu berücksichtigen sind. Hier müssen praktische Gesichtspunkte den Ausschlag geben. Darunter verstehe ich keineswegs die leidige Rücksicht auf das Ausland: es nimmt auch auf uns nicht die geringste Rücksicht, und wir arbeiten zur Ermittlung der Wahrheit, nicht aber (als wissenschaftliche Lakaien) zur Bequemlichkeit des Auslandes, das sehr wohl den Weg zu deutscher Forschung findet, wenn es ihrer bedarf. Auch kann es nur zur Verständigung unter den großen Nazionen der Erde beitragen, wenn die Fremden unsere Muttersprache gründlich zu lernen gezwungen sind, wobei übrigens die deutsche Druckschrift nicht nur kein Hindernis bildet, sondern dem ernsten fremden Forscher willkommen ist, weil auch das äußere Gewand, das ein Wort trägt, zum Verständnis nicht ganz gleichgültig ist. Wenn im Widerspruch hiermit dies Buch in einer der Auflebung ähnlichen Schriftform gedruckt ist, so war dabei das Bestreben maßgebend, Inhalt, Abbildungen und Schrift auch äußerlich in Übereinstimmung zu bringen. Was nun die Eigennamen betrifft, so ist der bequemste (und daher auch von manchen deutschen Schriftstellern benutzte) Ausweg der, die in Italien oder Frankreich gebräuchliche Form zu wählen. Ich gestehe aber, daß eine solche Mischung fremder Sprachformen innerhalb unserer Sprache mir auf die Dauer ganz unerträglich erscheint. Besonders betrifft dies die Vornamen, und es ist in der Tat nicht einzusehen, warum man sich auf Hunderten von Seiten mit Francescos, Guglielmos, Pietros und Giovannis herumschlagen soll, anstatt dafür die deutschen Franz, Wilhelm, Peter und Johann zu setzen, wie denn die Franzosen ganz mit Recht und Geschmack in dem gleichen Falle François, Guillaume, Pierre und Jean sagen. Dagegen wird man Familiennamen unberührt lassen, vorausgesetzt, daß sie nicht auch im Deutschen sehr bekannt und so volkstümlich sind, um eine deutsche Form zu vertragen. So

wird man nicht beanstanden, wenn ich Pickolomini, Brunellesko und ähnliches schreibe. Wo immer Mißverständnisse möglich sind, bleibt es bei der fremden Form, und wer sich in der deutschen nicht zurechtfindet, mag das Register zu Rate ziehen. Daß auf diese Weise eine streng einheitliche Schreibung nicht möglich ist, liegt auf der Hand. Allein keine Schreibung war je folgerichtig, und kann es auch nicht sein, so wenig es das lebendige Leben ist. Folgerichtig ist in solchen Dingen gemeinhin nur der Pedant, dem man diese Freude gönnen mag. —

Während des Druckes dieser Schrift erschien ein Buch Dr. Burgers über „Francesco Laurana".[1] Soweit der Verfasser mich s. Z. (auf meine Anfrage) über seine Arbeit, die er erst kurz vorher in Angriff genommen hatte, unterrichtete, war sie besonders durch Entdeckungen veranlaßt, die er glaubte in Rom gemacht zu haben. Danach wäre Laurana der Urheber des linken Laibungsflachbildes am neapler Triumfbogen gewesen, hätte jahrelang in Rom am Sixtusgehäuse der vatikanischen Grotten gearbeitet und, wie ja urkundlich feststand, das Altarwerk von Avignon geschaffen, mit dem das Sixtusgehäuse ganz überraschende stilistische Verwandtschaft haben sollte. In der Freude über seinen Fund wünschte nun Burger, ihn mit dem gesamten Apparate des Werkes unseres Meisters zu belegen; und mein begreifliches Bemühen, ihn zu bestimmen, sich auf die (anfangs mir nur ganz nebelhaft angedeuteten) Entdeckungen zu beschränken, da sie ja genügen würden, die Wissenschaft außerordentlich zu bereichern, mir dagegen die seit Jahren vorbereitete bescheidenere Lieblingsarbeit zu überlassen, das Werk des Meisters zu einem Ganzen zusammenzufassen, dies Bemühen scheiterte an dem Wunsche Burgers, seine Entdeckungen zu einer Habilitationsschrift zu verwerten und diese mit dem Bilderstoff, den er zu diesem Zwecke zusammengebracht habe, möglichst auszugestalten. Inzwischen konnte ich ihn darauf aufmerksam machen, daß das Altarwerk von Avignon (das er aus eigner Anschauung nicht kannte) mit Unrecht als Ausgangspunkt der Lauranakritik benutzt werde,

[1] Eine Studie zur Quattrocentosculptur. Straßburg i. E. 1907.

daß vor allem nicht dazu der irreführende Abguß im Trokadero zugrunde gelegt werden dürfe, und daß mir schließlich seine Ansicht von dem Neapler Werk ganz unhaltbar erschiene . . Tatsächlich teilte mir denn auch Burger nach einer Weile mit, daß die nachträgliche Prüfung des Werkes in Avignon seine Ansicht über Laurana vollkommen geändert habe, was zunächst für das Sixtusgehäuse gelte, mit dem Laurana nun garnichts mehr zu schaffen hätte! Für mich bestärkte sich hierdurch die längst gewonnene Überzeugung, daß auch Burger, wie so mancher Forscher vor ihm keinen klaren Begriff von der scheinbar so verwickelten Künstlerschaft Lauranas hatte.

So ist es gekommen, daß, obgleich die Entdeckungen Burgers, welche die eigentliche Veranlassung seiner Schrift bildeten, inzwischen wieder in der Versenkung verschwunden sind, dennoch nun zwei Bücher mit vielfach dem gleichen Inhalt und Bilderstoff vorliegen. Wenn sie den Anschein eines Wettbewerbes erregen, so bin ich, wie man sieht, daran ganz unschuldig. Anderseits glaubte ich nicht, unter den Umständen, wie ich Burgers Arbeit hatte entstehen und ihre Ergebnisse wechseln sehen, den Druck unterbrechen und letztere noch in meinem Buche verarbeiten zu sollen. Wer über einen Meister wie Laurana zur Klarheit kommen will, darf die Mühe nicht scheuen, sich alle seine ihm urkundlich zukommenden oder stilistisch beigelegten Werke mit eigenen Augen anzusehen; fotografische Stilkritik genügt in diesem Falle noch weniger als sonst. —

Das wäre über die äußeren Verhältnisse zu sagen, unter denen das Buch entstanden ist. Im übrigen muß es für sich selber sprechen: möchte es so beurteilt werden, wie es ist, und nicht, wie es hätte sein können, oder wie es nach dem, was mancher sich ausdenkt, hätte sein sollen. Goethe sagt einmal zu Eckermann: „Es gibt . . . nichts Dümmeres, als einem Dichter zu sagen: Das hättest Du so machen müssen, und dieses so . .“ Das Wort gilt im allgemeinen von jeder ehrlichen schriftstellerischen Arbeit. Mit voller Absicht hat der Verfasser darauf verzichtet, die Tätigkeit Lauranas auf dem Boden und innerhalb des Rahmens der italienischen, französischen und sizilianischen Bildnerei des 15. Jahrhunderts zu entwickeln, so groß die Versuchung dazu auch

war. Vor allen Dingen lag es nahe, im Zusammenhang mit Laurana die Frage der Entstehung der französischen Auflebung zu behandeln. Sie ist ja neuerdings wieder mit sehr viel Eifer und, wie mir scheint, unter unnötiger Betonung von Gesichtspunkten aufgegriffen worden, die mehr mit nazionaler Eitelkeit als mit dem wissenschaftlichen Suchen nach sachlicher Wahrheit zu tun haben. Das Verfahren, das selbst ein so trefflicher Forscher wie Vitry (in seinem lehrreichen Werke über Michel Colombe [1]) einschlägt: mit außerordentlicher Liebe und Kennerschaft den letzten Spuren einheimischer Kunstübung nachzugehen, ihre französische Art und Tüchtigkeit in allen Tonarten zu preisen, ihre Lebenskraft zu betonen, ob sie gleich sehr schnell vor der Kunst der Auflebung zusammenbrach, diese selbst aber möglichst in ihrer Bedeutung herabzusetzen und ihre Spuren in Frankreich so weit wie möglich zu verwischen: dies Verfahren, bei dem das Studium der Italiener und Lauranas insbesondere schon grundsätzlich zu kurz kommt, reicht wohl hin, der französischen Bildnerei des 15. Jahrhunderts den ihr gebührenden Platz einzuräumen, den ihr einseitige Lobredner der italienischen Auflebung mit Unrecht strittig machten, nicht aber dazu, zwischen allen Bestandteilen das richtige Gleichgewicht herzustellen, aus denen sich die neue französische Kunst entwickelt: den heimischen, den nordisch-germanischen und den südlich-romanischen. Um dieser Frage (und einer ähnlichen für Sizilien) näher zu treten, hätte der Umfang dieser Arbeit beträchtlich vermehrt werden müssen. Es erscheint mir aber überhaupt der Augenblick für derartige Synthesen noch nicht gekommen und vorerst noch wichtiger, möglichst umfassend und genau alle Spuren italienischer Kunst in Frankreich zu sammeln. Dann wird sich ganz von selbst das richtige Maß, das jedem einzelnen Bestandteile zukommt, herausstellen, wie ich denn auch zu hoffen wage, daß die Bedeutung Lauranas für Frankreich sich dem Leser mittelbar klar machen wird, ohne daß es nötig wäre, die sehr mangelhaften Ausführungen des sonst so schönen Buches von Vitry in dieser Richtung zu ergänzen und ins Gleichgewicht zu bringen. —

---

[1]) Paris 1901.

Endlich wäre noch ein Wort zu sagen über den großen Raum, der in diesem Buche der bloßen Vermutung zukommt. Soweit sie nicht der Unzulänglichkeit des Verfassers zuzuschreiben ist, wird ja jeder Kenner des 15. Jahrhunderts zugeben, daß ein großer Teil unseres Wissens über die Künstler jener Zeit nur durch Schlüsse zu erlangen ist — Schlüsse, die man aus oft dunklen und fehlerhaften Urkunden, Schlüsse, die man aus stilkritischen Übereinstimmungen ziehen muß. Ebenso weiß er, wie trügerisch und unzulänglich oft jene, wie wandelbar und subjektiv aber die anderen sind, deren sicher scheinende Ergebnisse von gestern die Forschung von morgen wieder über den Haufen wirft . . Ein Versuch wie der vorliegende kann daher immer nur zu dem bescheidenen Ergebnisse kommen, daß seine Möglichkeiten durch innere Wahrheit gestützt oder doch nicht verneint werden. Goethe meint einmal: „Stein auf Stein, mit gutem Vorbedacht, gibt zuletzt auch ein Gebäude". Ein solches ist für das Lebenswerk Lauranas hier aufzuführen versucht und mit vielen Hilfsstützen versehen worden; möchte es von einiger Dauer sein, und möchten, wenn es zum Abbruch kommt, seine Baustoffe sich auch noch zu einem Neubau verwerten lassen. —

Dem Verlage sei auch an dieser Stelle der besondere Dank für die hervorragende Ausstattung des Buches dargebracht!

München, Januar 1907.

ABKÜRZUNGEN.

Berl. Jahrb.: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen.

Wien. Jahrb.: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses.

INHALT.

I.
HEIMAT. NAME. LEHRZEIT.

Wer es unternimmt, das Lebenswerk eines Künstlers zu entwickeln, der wird sein Augenmerk ganz besonders auf die Jugendzeit seines Helden richten, auf seine Heimat, sein Elternhaus, seine Erziehung, kurz auf alle die mannigfaltigen Umstände, die das Seelenleben seines jugendlichen Helden zu formen berufen sind. Nehmen wir als das Merkmal einer künstlerischen Natur, daß sie auf der Grundlage einer angestammten Bildung für die Eindrücke der umgebenden Welt besonders empfänglich erscheint, die sie allmählich künstlerisch wiederzugeben lernt, so ist einleuchtend, daß in erster Linie die Abstammung, dann die engere und weitere Umgebung, wie sie sich im Elternhause, in der Schule und Werkstatt, in den Straßenbildern der heimatlichen Stadt, in Land und Leuten, im Leben und Treiben der Volksgenossen, in ihren freudigen und trüben Schicksalen darstellt, von der größten Bedeutung für die spätere Entwicklung sein müssen. Ja, wären wir imstande, bis in die letzten und tiefsten Falten des jugendlichen Seelenlebens jener Großen einzudringen, welche im Mannesalter die Welt mit den Wunderwerken ihrer Kunst beschenkt haben, sicherlich würden wir finden, daß meist schon in der frühen Jugend das Samenkorn dazu in den empfänglichen Boden gelegt wurde. Glücklich daher der Schriftsteller, der die Jugend seines Helden kennt!

Von dieser glücklichen Lage sind wir weit entfernt, wenn wir dem Leben und der Kunst Franz Lauranas näher treten. Kaum daß wir mit einiger Wahrscheinlichkeit sein Geburtsjahr auf etwa 1425 festzulegen vermögen. Und auch das nur durch Schlüsse, die manchem nicht einmal überzeugend sein werden. Nur das wissen wir bestimmt, daß seine Heimat Dalmazien, seine Vaterstadt aller Wahrscheinlichkeit nach Zara war.

Der Name Franz Lauranas taucht urkundlich zum ersten Male[1]) in Neapel auf und zwar im Zusammenhange mit der Errichtung des Triumfbogens durch König Alfons I. vor der Neuen Burg. Die Belege der Rechnungskammer des

---

[1]) Courajod bringt den König Renat von Anjou mit Laurana schon in Neapel zusammen. Darnach hätte letzterer 1442, wo der König Neapel auf immer verließ, dort anwesend gewesen sein müssen. Dies ist ganz ausgeschlossen, wie denn auch Courajod keinen Beleg irgend welcher Art dafür erbringt.

Hofes[1]) vermerken unterm 31. Januar 1458 den Namen Francisco Adzara, unterm 28. Februar desselben Jahres Francesco Atzara. Daß unter dieser Bezeichnung unser Franz Laurana versteckt sei, vermutete zuerst v. Fabriczy[2]); es ist heute zur unumstößlichen Gewißheit geworden.

Um die Schreibung des Namens einheitlich zu regeln, stehen uns die Schreibweise der Urkunden, die Art, wie der Künstler selbst einige seiner Werke bezeichnet und endlich die eigenhändige Unterschrift des Luzian Laurana zur Verfügung.

In den Urkunden erscheint sein Name neben den schon erwähnten italienisch-spanischen Formen Francisco oder Francesco Adzara, Atzara, in lateinischem oder französischem Gewande als Franciscus de Laurana[3]), Franciscus Laurana[4]), ebenso mit dem Zusatze civitatis Neapoli[5]), nobilis Franciscus de Lorana de Venesia sculptor regius[6]), ferner Laurana, Loreano, Loreana[7]); endlich Francesco Laurens, Maître Laurens[8]). Auf den Schaumünzen benennt sich der Meister stets Franciscus Laurana, und die einzige bezeichnete Gottesmutter von seiner Hand trägt am Sockel die gleiche Form des Namens. Da sie an Einfachheit und Klarheit nichts zu wünschen übrig läßt und, von den neapolitanischen Urkunden abgesehen (die in einem altkatalanisch-lateinischen Gemisch verfaßt sind[9])), am häufigsten wiederkehrt, so würden wir uns ohne weiteres für die Form Franz Laurana entscheiden, wenn nicht gewichtige Stimmen für eine andere einträten. So wünscht Budinich[10]) (Lutiano) Dellaurana zu schreiben, da der von ihm auf-

[1]) Nach Miniero-Riccio, Barone und eigenen Forschungen im Zusammenhange veröffentlicht von v. Fabriczy, Der Triumphbogen Alfonsos I. am Castel Nuovo zu Neapel. Berl. Jahrb. XX (1899), S. 147 ff.

[2]) In dem angezogenen Aufsatze S. 27 sagt er noch von Francesco Azzara (Adzara), daß uns von ihm „außer der Angabe seines Namens bei dieser Gelegenheit sonst absolut nichts bekannt sei". Dagegen ist er schon S. 29 vollständig auf dem richtigen Wege: „Ist es nicht denkbar, daß der aragonesische Schreiber sich den Namen aus der ihm etwa bloß mündlich überlieferten Form Francesco da Zara (d'Azara, Azzara) zurechtgelegt habe?" Diesen bringt er denn auch schon ganz richtig mit dem Francesco Schiavone in Verbindung, den Summonte in dem viel berufenen Briefe an A. Michiel als den Schöpfer des Triumfbogens bezeichnet, und greift damit einen Faden auf, den der gelehrte Forscher leider unausgenutzt wieder fallen ließ. Zugleich weist er auf die Gleichheit der Namen Francesco da Zara und Francesco Laurana hin, womit dann, unsicher zwar noch und zaghaft, aber doch schon in den Hauptlinien die Persönlichkeit unseres Meisters aus dem bisherigen dichten Dunkel heraustritt. Von der Verstümmlung von Eigennamen durch Schreiber weiß ja jeder Bescheid, der sich mit Urkunden beschäftigt und die Sorglosigkeit kennt, mit der die eigenen Träger oft ihre Namen behandeln. Doppelt unsicher ist nun gar die Sache bei den Künstlern der Auflebung . . . „in quell'epoca erano incerti i cognomi d'ognuno, più incerti quelli degli artisti, come di coloro che, esciti di gente oscura, vaganti di corte in corte e di repubblica in repubblica, megli li porgevano alla pronta corruzione delle voci popolari, a' diminutivi amorevoli, agli epiteti arguti, o, solo, ai facili appellativi derivanti dalla memoria del padre, del paese o della regione natale." Valentino Leonardi, Paolo di Mariano. L'Arte III (1900), S. 88.

[3]) G. di Marzo, J. Gagini. II. Palermo. 1883, S. 7.

[4]) Ebendort S. 8.

[5]) Requin, Documents inédits. Paris 1901, S. 3.

[6]) Ebendort S. 11.

[7]) Dr. Barthélemy, François Laurana. Marseille 1885, S. 9 ff.

[8]) Maxe-Werly, Francesco da Laurana, Acad. d. Inscr. & Belles-Lettres. 1899, S. 266, Anm. 2.

[9]) Vgl. N. Barone, Le Cedole di Tesoreria. Arch. stor. napol. IX (1884), S. 8.

[10]) Un quadro di Luciano Dellaurana in Urbino.

gefundene Brief dieses gleichfalls aus Zara in Dalmazien stammenden großen Baumeisters der Auflebung an die Herzogin von Mantua in eigenhändiger Unterschrift eben diese Form zeige. Diese Schreibung führt er denn auch in seinem Werke über das herzogliche Schloß in Urbino durch[1]).

Auch der Name Luzians zeigt die gleiche reiche Abwechslung wie der des Franz: neben dem einfachen Maestro Luciano kommen vor Mr. Lucianus Martinj de Lauranna architector, Mro. Lutiano ingegnero, Mro. Lutiano Laurana habitator(i) Urbini, Mro. Lutianus Martini architector, Mro. Luciano di Martino da Zara, Mro. Luciano da Zara Ingegnero, Mro. Luciano da Zara, und im Testament: Magister Lutianus quondam Martini de Jadra. Nach seinem Tode ist einmal von den Erben des magistri Lutiani de Lauranda die Rede.

Hier tritt nun die Frage nach der Heimat beider Meister in den Vordergrund.

Die Übereinstimmung der Zunamen a oder da Zara und de Laurana läßt die Annahme zu, daß wir es bei Franz und Luzian mit Künstlern zu tun haben, die der gleichen Verwandtschaft angehören. Wie nahe oder entfernt diese Verwandtschaft gewesen sein mag, bleibt mangels jeglicher Urkunde, die sie in irgend einen Zusammenhang brächte, völlig unsicher; insbesondere ist es fraglich, ob sie Brüder waren[2]): sie werden niemals zusammen genannt. Auch erhält wohl Luzian öfter den Zusatz des Vaternamens Martin, Franz dagegen nicht ein einziges Mal.

Sicher ist nur, daß beide aus Dalmazien stammen und den Beinamen de Laurana tragen; die Frage entsteht, ist dies die Bezeichnung der ursprünglichen Heimat oder Familiennamen? Denn, da es nicht bloß einen Ort Lo Vrana, sondern deren sogar zwei gibt, ein Städchen in Istrien und die alte einige Kilometer südlich von Zara gelegene Templerfeste, die in Betracht kommen könnten, so wäre es möglich, daß einer dieser Orte die Geburtsstätte, der Zusatz da Zara aber nur die Stadt bezeichnete, in der die Meister Franz und Luzian gewirkt hätten, ehe sie in die Fremde gingen. Hierüber ist denn auch ein zum Teil sehr heftig geführter Streit entbrannt, in denen auch örtliche Leidenschaften eine unnötige Rolle spielen.[3]) Zuzugeben ist, daß a Zara nicht ohne weiteres zugunsten der Heimat unserer Künstler ins Treffen geführt werden darf. Oft bezeichnen die Urkunden die Meister nicht nach ihrer wirklichen Heimat, die vielleicht gar nicht einmal zu ermitteln war, sondern lediglich nach dem Orte ihrer letzten oder hauptsächlichsten Beschäftigung. So wird Luzian Laurana in einer Urkunde vom Jahre 1479[4]) Maestro Lutiano da

[1]) Il Palazzo ducale d'Urbino. Trieste 1904.

[2]) Diese Annahme ist ohne allen Grund in die Kunstgeschichte übergegangen. Bode, Florentiner Bildhauer, S. 234, meint, Luzian sei wahrscheinlich Franzens Oheim. Meine eigene Ansicht im Berl. Jahrb. XXV (1904), S. 98 Anm. 2 ist durch das hier Entwickelte zu ersetzen.

[3]) Die einschlägigen Schriften bei Budinich, Urbino. s. 66, Anm. 1 und 2. Vergl. auch Requin, Doc. inéd. s. 4.

[4]) Budinich, Urbino. S. 74.

Urbino genannt, sodaß, hätten wir nichts als diese, die Forschung den Schloßbau von Urbino wohl einem einheimischen Meister Luzian hätte zuschreiben können.[1]) Mehr noch: Franz Laurana heißt Juli 1493 Franciscus Laurana sculptor ymaginum civitatis Neapoli und am 13. April 1514 sogar Franciscus oriundus civitatis Neapoli. Glücklicherweise lenken uns andere Urkunden und Werke auf die richtige Fährte, indem sie ihn Nobilis Franciscus de Lorana de Venesia sculptor regius habitator de Podio S. Reparatae und noch deutlicher oriundus de Zara sub ditione Venetarum nennen.[2]) Da nun auch Luzian der Name als Mro. Luciano da Zara igegnero habitatori di Pesaro gegeben, und er als lo egregio huomo Mro. Luciano da Zara bezeichnet wird, so folgert Budinich, daß Lo Vrana (und zwar weder das dalmatische noch gar das istrische) als Geburtsort nicht in Betracht kommt, daß vielmehr Zara die Heimat Luzians und, wie wir hinzufügen, mit größerer Berechtigung noch die des Franz sein müsse. Entgegen den Ansichten von Müntz, de Montaiglons[3]), v. Fabriczys u. a., möchten wir daher, so lange wir die Geburtsurkunde Lauranas nicht kennen, Requin und Budinich beistimmen und in der Bezeichnung Laurana den Familiennamen der aus Zara stammenden Künstler sehen.[4]) Es steht ja nichts im Wege, diesen Familiennamen dann seinerseits mit Lo Vrana, und zwar der Nähe des Ortes wegen mit der Templerfeste gleichen Namens in Verbindung zu bringen, eine Frage nebensächlicher Art; denn so wichtig es ist, die Jugendzeit eines Künstlers und den Ort, wo er die entscheidenden Eindrücke seines Lebens erhielt, zu kennen, so verhältnismäßig gleichgültig mag es uns sein, die Ableitung seines Familiennamens festzulegen. Tritt aber die örtliche Herkunft darin in den Hintergrund, so sind wir auch berechtigt, die abgeschliffenere, kürzere und von der Mehrzahl aller Beweisstücke gebrauchte Form des Namens, d. i. Laurana zu wählen gegenüber dem schwerfälligeren De Laurana.

Wir betrachten also Zara als die Heimat des Franz Laurana. Von seinen Eltern wissen wir nichts[5]), und sein Geburtsjahr verlegen wir aus Gründen, die

[1]) Man denke an Mino, der bald Mino da Fiesole, bald M. da Firenze genannt wird, und doch aus Poppi im Casentino stammt.

[2]) Requin, Doc. S. 3, 4, 11, usw.

[3]) Müntz in A. de Montaiglons Aufsatz über Francisco Laurana: Le retable de S. Didier à Avignon in der Chron. des Arts Paris 1881, S. 79 und 111, stützt sich dabei auf die oben angezogene Urkunde aus Gaye, Carteggio inedito d' artisti. Firenze, 1839 I, S. 217, und Baldis Behauptung (Versi e Prose scelte di Bernardino Baldi, Firenze 1859, S. 546): Luciano fù quel medesimo che fabbricò il palazzo di Poggio Reale di Napoli. Selbst wenn dies richtig wäre, so würde damit noch nicht bewiesen sein, daß Franz und Luzian Brüder oder auch nur verwandt waren.

[4]) Nur von wenigen der in Italien beschäftigten dalmatischen Künstler kennen wir den slawischen Vaternamen, so von Johann Dalmata, der sich Duknović, von Georg von Sebeniko, der sich Matejević, und von Andreas Schiavone, der sich Medulić nennt. Alle übrigen bestehen aus Vor- und Ortsnamen. Vgl. dazu S. 23, 3.

[5]) Es wäre möglich, daß Luzian, der Sohn Martins, einer alten Bildhauerfamilie Zaras entstammt, und das gleiche träfe also für Franz zu, wenn sich die Verwandtschaft beider feststellen ließe. Für einen Martin finden wir die Angabe, daß er ein Schüler des Georg von Sebeniko war, der seinerseits einen

sich im Verlaufe der Untersuchung ergeben, in das Ende des ersten Viertels des 15. Jahrhunderts, etwa in die Jahre 1420—1425.

Dalmazien wird als eine Art natürlicher Ergänzung der Ostküste Italiens betrachtet: was diese entbehrt, bietet jenes in reichem Maße, eine zur Entwicklung seemännischer Tüchtigkeit aufs vollkommenste gegliederte Küste. Und umgekehrt, was Dalmazien mangelt, der leichte Zugang in ein reiches Hinterland, dessen Erzeugnisse zu vertreiben die Aufgabe der Küstenstädte ausmacht,[1] das bietet wiederum das reiche und leicht zugängliche Italien in unerschöpflicher Fülle. So ergänzen sich beide aufs schönste: was Wunder, daß die Geschichte Dalmaziens mit der Italiens aufs engste verknüpft ist!

Auch seiner Kultur drückte Rom den unvergänglichen Stempel auf: das kaiserliche Rom der Alten, das priesterliche des Mittelalters. Mit Italien entwickelt sich Dalmazien; seinen geistigen Mittelpunkt findet es in der kristlichen Zeit in Padua und im illyrischen Kolleg zu Rom, wo die Träger seiner Kultur, die Priester, ihre Ausbildung empfangen: zum Unterschied von dem früh entwickelten Laientum Italiens bleibt Dalmazien in der Hand der Geistlichkeit und verdankt ihm, was dort an künstlerischen Bauten und anderen Kunstwerken entsteht. Dabei bleibt der Ritus griechisch, und Rom verzichtet klug darauf, hier die Machtfrage anzusetzen.

Aber nicht darin liegt der wesentliche Unterschied. Stärker als in Italien mischt sich in das Blut der römisch-illyrischen Bevölkerung Dalmaziens ein fremder Bestandteil: der slawische. Um zu erkennen, wie er wirkte, überblicken wir kurz die Eigenart von Künstlern, die als die bedeutendsten ihres Stammes gelten dürfen, nämlich von Franz und Luzian Laurana und ihrem Landsmann Johann Dalmata in Rom. Scharfer Verstand, Schmiegsamkeit und Fähigkeit sich anzupassen, eine gewisse Weichheit des Gemütes, Neigung zur „Stimmung", die Vorliebe für eine peinlich saubere Ausführung im einzelnen und bei aller Eindrucksfähigkeit der

gleichfalls aus Zara stammenden Vater Mattäus hat. Der Vater Martins („quondam Pietro da Zara") war dann Peter von Zara, sein Bruder Filipp (ebenfalls „quondam Pietro da Zara"); Martin und Filipp waren 1444 und 45 Schüler Georgs von Sebeniko und an der jetzt verschwundenen Kapelle der Kirche d. H. Rainer in Spalato beschäftigt. Vgl. Pietro Gianuizzi, Giorgio da Sebenico. Arch. stor. dell' Arte VII (1894) S. 403 ff. — Wir erhalten daher auf diese Weise für Zara ein kleines Gegenstück zu Bissone mit seinen Gajini, und es wäre nicht unmöglich, daß unser Meister diesem Kreise angehörte. — Wir stellen den Stammbaum (in seiner natürlich durchaus vermutlichen Form) zusammen:

Peter („Laurana"?) v. Zara

1. Filipp („Laurana"?)
Schüler des Georg von
Sebeniko, 1445.

2. Martin („Laurana"?)
Schüler des Georg von
Sebeniko, 1445.

?
Franz Laurana
† 1502

Luzian Laurana
† 1479

Mattäus v. Zara
Bildhauer, † vor 1441

Georg von Sebeniko
† 1475

[1] Wobei nicht in Betracht kommt, wie weit geschichtliche Ereignisse diesen Abschluß vom Hinterlande begünstigt haben. Über diese und ähnliche Fragen vgl. R. Eitelberger von Edelberg, Ges. Kunsthistor. Schriften, 4: Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmaziens. Wien. 1884.

Natur und dem „Neuen“ gegenüber ein erhaltsamer, fast zäh am Alten hängender Geist — das scheinen mir die einzelnen Züge zu sein, die mit der Erziehung in italienischer Schule den Grundton der dalmatischen Kunst ausmachen, wie sie von jenen drei Meistern verkörpert wird. Staunend stehen wir vor der Leichtigkeit und der folgerichtigen Schärfe, mit der Luzian die Grundzüge der kraftvollen Kunst seines Meisters Brunellesko entwickelt: wie mit einem Schlage stellt er die reinen Formen der Auflebung vor uns hin, so wie wir sie erst in der mühsam entwickelnden Arbeit eines kommenden Geschlechtes des Bramante erwarten würden. Und doch bei aller logischer Reinheit der Form, bei allem einsichtsvollen Geschmack, der sich im Burgbau von Urbino vor uns entwickelt: wie unendlich sauber und zierlich ist das alles ausgearbeitet, welch ein Hauch innigster, man möchte fast sagen gemütvoller Liebe liegt über dem ganzen stolzen Werk, das — wie kein zweites in der Geschichte der kristlichen Kunst — eine fast unbegreifliche künstlerische Tat darstellt. Und nun, welche der italienischen Stammesart so gänzlich fernliegende Weichheit und Selbstverleugnung enthüllt uns nicht die Geschichte dieses Baues! Keine Inschrift meldet uns den Namen des Meisters. Schon Vasari setzt dafür einen unbedeutenden Sienesen ein: Luzians Name ist vergessen. Erst die gelehrte Forschung unserer Tage hat das Verdienst gehabt, ihn dahin zu setzen, wohin er gehört: unter die hellsten der Sterne, die am italienischen Kunsthimmel leuchten.[1]) Er selber hat sich niemals die geringste Mühe gegeben, dafür zu sorgen, daß seines Namens von der Nachwelt rühmend gedacht werde. Filarete wünscht einmal, die Künstler sollten auf die Werke, die sie schaffen, ihren Namen setzen: wie nützlich wäre es für die Kunstgelehrten gewesen, wenn sie es immer getan hätten! Sie unterließen es aber leider, wie es heißt, „entweder aus Nachlässigkeit, oder weil sie nicht besonders tüchtig waren.“ Er vergißt dabei einen dritten Grund: die Bescheidenheit und Selbstverleugnung. Auch waren ja oft ihrer viele an einem Werk beteiligt. — Ein Meister wie Luzian Laurana tritt ganz hinter sein Werk zurück. Im heißen Kampfe mit Widerwärtigkeiten, wie sie allen großen Künstlern beschieden zu sein pflegen, am meisten den von so vielen Menschen und Dingen abhängigen Baukünstlern, gedeiht es. Sein Fürst muß mit allem Nachdruck für ihn eintreten, daß die Baumeister, Steinmetzen, Maurer und Zimmerleute seinen Anweisungen folgen, und daß seine Schatzmeister die Mittel bereit stellen: aus dem denkwürdigen Erlaß Friedrichs von Urbino[2]) liest man die bittere Not förmlich heraus, inmitten deren Luzian sein Werk zu vollenden hatte. Er selber verschwindet darin, verleugnet sich, vergißt sich, als wenn es etwas ganz Selbstverständliches wäre, was er da schaffte. Diese Selbstverständlichkeit entsproß der wunderbaren Begabung des

[1]) Ivan Kukuljević Sakcinski, Kroatisch-dalmatische Künstler am Hofe des Mathias Corvinus, Agram 1860, nennt „Lucian von Vrana“ „den unsterblichen Erbauer des berühmten Palastes von Urbino“.

[2]) Budinich (nach Gaye) in Il Palazzo durcale di Urbino. Trieste 1904, S. 58. — Vgl. auch unsere Anm. S. 19.

Dalmatiners. Wohl war es dem scharfen toskanischen Verstande vorbehalten, die Bahn für die Entwicklung der Auflebung dadurch frei zu machen, daß er die bildende Kunst von den Fesseln der Gotik löste und an die Formenwelt der heimischen romanischen Bauweise anknüpfend die Antike wieder aufsuchte, die, von der Gotik fast vergessen, von jener zu allen Zeiten lebendig erhalten war. Aber auch auf toskanischem Boden hatte die Gotik schon allzu tiefe Wurzeln geschlagen, als daß ihre Formen so reinlich hätten ausgeschieden werden können, wie es geschehen mußte, um die Auflebung herbeizuführen. Dazu bedurfte es eines Geistes, der seiner ganzen Erziehung nach von gotischen Einflüssen frei, einsichtsvoll und anschmiegend die Grundlinien, die Brunellesko gezogen, mit Folgerichtigkeit weiter führen würde und damit zugleich eine Sorgfalt und Liebe der Ausführung verband, wie sie sich neben der höchsten Meisterschaft der Gotik sehen lassen konnte. Die Vereinigung aller dieser Eigenschaften konnte nicht in dem von gotischem Geist stark durchsetzten Italien erstehen: sie fand sich in einem Fremden, und so ist es gekommen, daß der erste und größte Meister der völlig durchgeführten Auflebung kein Toskaner, kein Italiener, sondern ein schmiegsamer Dalmate, daß es Luzian Laurana war, in dem sich italienischer Verstand und Formensinn mit slawischer Schmiegsamkeit, Zähigkeit, Intelligenz und Liebe für sauberste Ausführung vereinten.

Denn Dalmazien hatte die Zeit der Gotik verschlafen. Noch im Anfang der 1400 — nicht lange mehr vor der Zeit, da Franz Laurana das Licht der Welt erblicken sollte — baut man in Zara rein romanische Kirchen. Es war ein natürlicher Anschluß an die zahlreichen Reste altrömischer Bauten, die über das Land verstreut waren, und was von nennenswerten Beispielen gotischer Kunstübung in Dalmazien vorhanden ist, entstand erst, als die Gotik in den allerletzten Zügen lag. Auch dann ist es nur ein schwacher Abglanz venezianischer oder, wie in Ragusa, toskanischer Spätgotik. So schärfte sich das Auge des dalmatischen Künstlers an der Formenwelt der römischen Antike und der aus ihr entwickelten romanischen Schöpfungen, die durch einige unbedeutende und wenig zahlreiche byzantinische Werke nicht gestört, vor allen Dingen aber niemals durch die Gotik gewaltsam unterbrochen und in andere Bahnen gelenkt wurden.

Diese Freiheit von gotischer Denkart und Formensprache wird man im Auge behalten müssen, will man die Leichtigkeit verstehen, mit der Luzian die Gedanken Brunelleskos in Urbino, Franz in Genua und Neapel entwickelte.

Luzian hat, soweit uns bekannt ist, keine bildhauerischen Kunstwerke hinterlassen. Wohl aber Franz und Johann Dalmata. Was die marmornen Brustbilder und Gottesmütter des ersten betrifft, so werden wir noch hinreichend Gelegenheit finden, den empfindsamen, weichen, ganz und gar untoskanischen Zug zu beobachten, der sich darin mit fast archaischer Erhaltsamkeit und einer bis ins Einzelne gehenden sorgfaltigen Ausführung verbindet. Hier mag es genügen, den gleichen Zug bei den Werken Johann Dalmatas zu beobachten. Bei allen bildenden Künstlern dieser Zeit spielt ja das gegenseitige Voneinander-

Lernen, der Wettbetrieb in derselben Werkstatt und einer Werkstatt mit der andern, das Überbieten in dieser und jener Richtung eine große Rolle: niemand fand sich leichter hinein, als das schmiegsame Formgefühl der Dalmaten[1]. Nun teilt auch Johann Dalmata das Schicksal seiner Landsleute Franz und Luzian Laurana, daß er, vollständig vergessen, erst durch die moderne Forschung der Kunstgeschichte zurückgegeben wurde[2]: er arbeitete in Rom und stand unter dem Einflusse Minos von Fiesole. Wenn aber Steinmann in seinem vortrefflichen Aufsatze über die Schranken und die Sängerbühne in der Sixtinischen Kapelle die Arbeiten beider vergleicht[3] und meint, der Vergleich lehre, „wie die herbe Natur des Ausländers dem befreienden Einfluß der Renaissance nachgegeben und sich zu größerer Harmonie entwickelt hat“, so liegt die Sache gerade umgekehrt. Der Ausdruck herbe trifft nicht die weiche, slawisch-nachgiebige Natur der Empfindsamkeit des Dalmaten, sondern nur denjenigen Zug, den wir mit dem zähen Festhalten an alter Formengebung, mit der erhaltsamen Eigenart des slawischen Empfindens in Verbindung mit der Vorliebe für feinste Ausarbeitung und tüftlige Zartheit der Linien bezeichnen. In Johann Dalmata gibt also nicht eine härtere — toskanische — Auffassung „dem befreienden Einflusse“ der Auflebung nach, sondern die dalmatischen Künstler durchtränken die herbe Frische des toskanischen Kunstempfindens mit jener weichen und zarten Empfindsamkeit, die ebenso deutlich an den Bauten Luzians, wie den Schöpfungen Franz Lauranas und an den Werken des Johann Dalmata hervortritt[4].

[1]) Eine beherzigenswerte Bemerkung Hans Sempers darf man verallgemeinern: „Der Wetteifer dieser (d. i. der lombardischen Künstler der 1400) untereinander bestand hauptsächlich darin, sich gegenseitig zu übertrumpfen und technische Kniffe sowie äußerliche Wirkungsmittel einander abzulauschen, also einander nachzuahmen; eine Tendenz, die durch das häufige Nebeneinanderarbeiten der Bildhauer an der Ausschmückung von Bauwerken noch gefördert wurde. Aus allen diesen Gründen (es kommt auch die Nachgiebigkeit gegen die Mode, landschaftliche Eigenarten, Überlieferung usw. hinzu) ist eine reinliche Scheidung der Werke der einzelnen dem Namen nach bekannten Künstler unter den zahllosen noch vorhandenen Skulpturen, die zum großen Teil von unbekannten, dem Modestil folgenden Gesellen herrühren mögen, geradezu ein Ding der Unmöglichkeit.“ H. Semper, Besprechung von Valesi, Amadeo, Monatshefte der Kw. Litt., Februar 1905, S. 39.

[2]) v. Tschudi, Giovanni Dalmata. Berl. Jahrb. IV (1883), S. 169ff. — Gnoli, Le opere di Mino da Fiecole. Arch. stor. dell'Arte III (1890), S. 182 u. 258. — Müntz, Chron. des Arts, 1896, S. 78. — v. Fabriczy, Giovanni Dalmata. Berl. Jahrb. XXII (1901), S. 225ff. Es ist überraschend, wie fast wörtlich, was v. Tschudi S. 189 über Johann Dalmata sagt, auf die Frühzeit des Franz Laurana Anwendung findet: „Es wurde schon gesagt, daß die literarischen Behelfe, auch die redseligsten, Dalmata gegenüber stumm bleiben. Selbst Müntz, der doch einen ganzen Schwarm von Künstlern aus der Ruhe der päpstlichen Rechnungsbücher aufgeschreckt hat, fand seinen Namen nicht. Er fand nicht einmal einen Namen, hinter dem man möglicherweise unseren Künstler vermuten könnte. Wir bleiben auf das angewiesen, was die Steine offenbaren, alles übrige gehört in das Reich der Hypothese.“ Als vorsichtige Vermutung sei vermerkt, daß sich unter dem „maistro Johane de Larigo [Larino?]“ dem Genossen des Andreas Bregno in S. Maria del Popolo (Repertor. XXIX. (1906), S. 468 vielleicht Johann Dalmata verbirgt. Vgl. S. 21, 5.

[3]) Cancellata und Cantoria in der Sixtin. Kap. Berl. Jahrb. XVIII (1897), S. 45.

[4]) Es liegt nicht nur im Wesen des Toskaners, sondern auch in der Art, wie Brunellesko der Gotik zu Leibe ging, daß seine Kunst vor allem die Rücksichtslosigkeit des Kampfes gegen die zu überwindende Formenwelt der Gotik atmet. Für uns ging Brunellesko zunächst nicht auf eine bewußte Belebung der

Sehen wir uns nunmehr darnach um, in welcher Weise die heimatliche Umgebung auf Franz Lauranas künstlerische Entwicklung in Übereinstimmung mit diesen allgemeinen Richtungslinien dalmatischen Empfindens mag entwickelt haben.

Laurana hatte das Glück, in einer Stadt geboren zu sein, die eine Jahrtausende alte Geschichte hinter sich hatte und von dieser Geschichte Denkmäler in Stein bewahrte. Als die Welt der Römer in Trümmer gesunken war, brausten auch über Zara die Stürme der Völkerwanderung dahin und vernichteten viele der Herrlichkeiten, die jene geschaffen hatten, nachdem die Stadt unter Klaudius römische Kolonie geworden war. Auch nach der Eroberung des Landes durch die Slawen bewahrte es — von diesen nicht eingenommen — am längsten seine „römische oder romanisierte Bevölkerung". Klug wußte das mittelalterliche Rom seine priesterliche Herrschaft über es zu erhalten: es ließ dem Lande die griechische Form der Liturgie, aber die Kirche blieb dem römischen Papsttume unterworfen, und katholische Orden, namentlich die Benediktiner, dann Dominikaner und Franziskaner sorgten für die kulturelle Entwicklung des Landes. Mit der zunehmenden Macht Venedigs gerät Zara als einer der ersten Häfen, deren es bedurfte, in seine Botmäßigkeit. Die letzten Kämpfe endigen 1358, als der Doge Faliero den Titel eines Dux Dalmatiae et Croatiae annimmt; 1409 wird Zara, 1412 Sebeniko, 1420 Traù und Spalato besetzt[1]). Nur Ragusa weiß seine Unabhängigkeit zu bewahren; Zara aber wird mehr und mehr eine rein italienische Stadt und baulich schließlich ganz abhängig von Venedig, das ihr im XVI. und XVII. Jahrhundert seine heutige Eigenart aufdrückt.

Lauranas Kindheit fällt in die erste Hälfte des XV. Jahrhunderts. Von römischen Bauwerken mochte nichts mehr erhalten sein: wenigstens haben wir keine Berichte darüber[2]). Nur zwei Säulen erwähnt Cyriacus von Ankona (1435 bis 1436), die noch heute „zu den hervorragendsten römischen Resten in Zara gezählt werden, welche von den Venezianern zur Aufstellung des Löwen von

Antike aus, sondern er hält sich an deren romanisch abgewandelte Formenwelt, wie sie ihm einheimisch zu sein schien, und er sie in der Taufkirche, S. Miniato, Apostelkirche usw. (Vasari I. 232) vorfand. Daher war seine Tätigkeit, wie es bei jeder Reform zu sein pflegt, zunächst auf eine rücksichtlose Zerstörung und Reinigung gerichtet; erst daran schließt sich sein aufbauend schöpferisches Wirken, das, wieder im Anschluß an die romanische Formenwelt, allerdings von der Antike nimmt, was sie brauchen kann, keineswegs aber sich mit ihr begnügt. Der Grundzug der toskanischen Frühauflebung ist daher herbe Geschlossenheit: ein Vergleich mit der klaren, fast lieblichen Harmonie des Urbiner Schlosses zeigt dies deutlicher als Worte. Und diese Note einer friedlichen, fast möchte man sagen musikalisch-lyrischen Stimmung — „tutta questa musica" — erklang nicht auf dem Boden Toskanas, wo jedes Denkmal, das die neue Kunst schafft, auch einen Ton des kriegerischen Feldgeschreis gegen „das Alte" mitklingen läßt, sondern wurde ihr in Urbino von den slawisch-romanisierten Dalmaten zugeführt. Wie wichtig sie geworden ist, das lehrt die Entwicklung Bramantes, die Luzian, und die der Plastik in Frankreich und Sizilien, die Franz Laurana bestimmte. Hätte er in Neapel freiere Hand gehabt, so würde auch wohl dort ein ähnlicher Ausgangspunkt der Kunst entstanden sein, wie in Urbino.

[1]) Vgl. Eitelberger a. a. O. S. 49.

[2]) Was Bianchi, Antichità romane e medioevali di Zara, Zara 1883, davon anführt, sind meist spärliche Reste, die zur Zeit Lauranas im Boden ruhten.

S. Marko . . errichtet wurden"[1]. Den Löwen trägt sie heute noch, wie sie auf dem Erbe-Platze steht. Dort mag sie der Knabe oft genug gesehen haben, und wir mögen uns ihn vorstellen, wie er die am Pranger Stehenden mit kindlicher Neugier betrachtete: die Ketten und Handeisen, die zu diesem Zwecke dienten, sind noch heute daran sichtbar. Die Säule hat keinen Sockel, ihr Schaft ist glatt, ihr Kapitell korintisch. Eine andere Säule, ebenfalls mit korintischem Kapitell, aber attischer Basis, steht auf der Piazza della Colonna: sie ist gerieft, und von dem einst darauf befindlichen Löwen oder Heiligenbilde sind nur mehr die Düwel vorhanden[2]. Sicherlich haben sich diese Säulen tief in das Gedächtnis des Knaben eingeprägt, und nichts war ihm weniger fremd, als die kannelierte korintische Säule, deren Verwendung er nach vollendeter Lehrzeit in Florenz immer wieder begegnen sollte. Es ist auch noch die Rede von zwei römischen Säulen, die zur Zeit, als der Franzose Spon 1674 Dalmazien bereiste, aufrecht standen und nach dem Berichte seines Zeitgenossen Valerio de Ponte noch ihr Gebälk trugen[3].

Weit bedeutender sind die Bauwerke aus frühkristlicher Zeit und der romanischen Epoche, für uns umso wichtiger, als sie zwanglos in die Formenwelt hineinführen, an die Lauranas Tätigkeit in Italien anknüpfen sollte.

Da ist zunächst die höchst merkwürdige zweigeschossige alte Rundkirche, die der Heilige Donat, der Schutzheilige Zaras bis auf den heutigen Tag, in den ersten Jahrzehnten des IX. Jahrhunderts der Heiligen Dreieinigkeit errichtete, während das dankbare Volk sie seit dem XII. Jahrhundert nach ihrem Gründer benennt.[4] Auf regellos zusammengewürfelten Trümmern römischer Spätzeit ist sie erbaut: Inschrifttafeln mit schöner alter Schrift und von dem beliebten Rankenwerk umzogen, das uns im Laufe der 1400 so oft wieder begegnet, Säulentrommeln mit Riefen, Palmettenfriese treten zu Tage, und wenn es sich um die Zergliederung des Neapler Triumfbogens handeln wird, wollen wir nicht vergessen, daß die zwei Säulen im Erdgeschosse Mischkapitelle tragen, welche denen vom Septimius-Severusbogen in Rom äußerst ähnlich sehen.[5] Von den Säulen

[1]) Eitelberger, S. 100.

[2]) Vgl. den Bericht von A. Hauser und F. Bulic bei Eitelberger S. 99 ff.

[3]) Eitelberger S. 124. Eine dieser Säulen steht jetzt „bei der St. Simeonskirche"; es ist nicht klar, ob es dieselbe wie eine der oben erwähnten ist.

[4]) Vgl. Bulic bei Eitelberger, S. 114. — Dieser Bau gibt vielleicht den Schlüssel zu dem viel umstrittenen „Grabmal des Rotari" in Monte St. Angelo auf dem Gargano. Daß dies kein Glockenturm war, wie Bertaux, L'Art dans l'Italie mérid. I. S. 676 uns neuerdings glauben machen will, und daß Schultz der Wahrheit viel näher kommt, wenn er darin eine Taufkirche sieht, erscheint uns unzweifelhaft. Von der Oberkirche in Zara sagt Porphyrogenitus (949): Juxta autem illud (i. e. templum Anastasiae) est aliud quoque templum rotundum S. Trinitatis, et supra illud rursum aliud instar catechumenorum itidem rotundum, in quod cochlea ascenditur. Sieben Jahrhunderte später diente das Obergeschoß der Bruderschaft der Heiligen Maria-am-Schnee als Betsaal, wie Valerio de Ponte berichtet: Ad superiorem hujus templi partem ascenditur per scalam semicochleam, ubi frequentatur congregatio oratorii: Bulic bei Eitelberger, S. 108. — Ähnlich wird es sich mit dem im wesentlichen gleichartigen Bauwerk, dem Grabmal des Rotari, verhalten haben! —

[5]) Bericht von A. Hauser und F. Bulic, bei Eitelberger, S. 99. — Natürlich soll auf ein derartiges Zusammentreffen kein unnötiges Gewicht, der Zusammenhang keineswegs „bei den Haaren" herbeigezogen

im oberen Stockwerke, die hier verkürzt werden mußten, hat die eine ein korintisches, die andere ein Mischkapitell, beide zeigen spätrömische Eigenart. —

Von bedeutenden Maßen, außen und innen in vortrefflich romanischer Bauart, steht die Domkirche Zaras vor uns. Begonnen zwischen 1247 und 1287, scheint sie mit der die Jahreszahl 1334 tragenden Pforte (mit Ausnahme des Turms) vollendet zu sein. Es ist eine dreischiffige Basilika mit flacher Holzdecke überm Mittelschiffe und gewölbten, schmalen Seitenschiffen. Pfeiler und Säulen tragen abwechselnd die Arkaden mit Emporen. Die schöne Stirnseite mit drei Eingängen und übereinander liegenden Blendbogenreihen erinnert an Modena. An den Längsseiten läuft eine offene Bogenstellung entlang. Das Innere umschließt ein prächtiges Altargehäuse: auf vier reich verzierten Säulen erheben sich die weiten zierlichen Bögen. Die Säulenbasen zeigen die attisch-romanische Form mit dem Eckblatte, die Kapitelle antikisieren, und das schöne Gesims trägt jenes Blattornament, das romanisch-antik in der frühen Auflebung, auch am Triumfbogen, in Neapel häufig wiederkehrt. Die Weite der Bögen, ihre leichte Spannung kommt uns unwillkürlich in den Sinn, wenn wir Laurana bei ähnlichen Aufgaben antreffen. — Unter dem Dome befindet sich die uralte Gruftkirche von eigenartigem Grundriß:[1]) ursprünglich eine altkristliche Basilika, zeigt sie heute auch wie der Altar der Heiligen Anastasia, den sie umschließt, ganz romanische Formen. Auf jenem Altar ist die Heilige an Pfählen gebunden dargestellt, wie sie den Feuertod erleidet. Die Palmetten zu ihrer Seite tragen jene verwaschene und verwilderte Form, wie sie sich in der Frühauflebung der romanischen und spätantiken Zeit findet.

Würdig reiht sich dem Dome die Kirche des Heiligen Chrysogonus an, eins der besten romanischen Bauwerke in Dalmazien überhaupt. Sie gehört zu einem der ältesten Benediktinerklöster des Landes und ersetzte erst eine ältere Kirche, von der die Marmorsäulen im Innern der Arkaden herrühren mögen. Da sie erst 1407 geweiht wurde, dürfte ihre Erbauung in die letzten Jahrzehnte des XIV. Jahrhunderts fallen und rückt so nahe an die Jugendzeit Lauranas heran. Sie ist eine rein romanische dreischiffige Basilika mit abwechselnder Säulen- und Pfeilerstellung. Die erwähnten Säulen haben spätrömische Kapitelle und den romanischen Fuß mit dem Eckblatte. Ganz vortrefflich stellt sich das in allen Einzelheiten aufs sauberste ausgeführte Äußere dar, das an die Bauten von Murano erinnert. Die späte Zeit der Erbauung dieser schönen Kirche ist der beste Beweis für das unumschränkte Vorherrschen des romanischen Stils gegenüber dem gotischen in anderen Ländern.[2])

werden. Immerhin vergessen wir nicht, welche Wichtigkeit Jugendeindrücke für die Entwicklung eines Künstlers haben können, und dem Versuche gegenüber, lediglich aus solchen Zusammenhängen die Notwendigkeit herzuleiten, der betreffende Künstler müsse in Rom gewesen sein, mögen diese und ähnliche Hinweise ihren Platz behaupten.

[1]) Er bildet die Form des glagolitischen S, das wie ein Pilz aussieht.

[2]) Eine jener Erinnerungen, von denen oben die Rede war, taucht an den äußeren Apsis auf. Dort ist eine der Halbsäulen, welche die Wand teilen, zum Teil glatt, zum Teil mit gewundenen Riefen

Neben diesen drei hervorragenden Bauten treten einige bescheidene byzantinische Kuppelbauten von sehr kleinen Maßen zwar zurück; sie dürfen aber in dem baulichen Bilde, das die Stadt dem jugendlichen Laurana wird geboten haben, umso weniger fehlen, als die Erinnerung daran in seinen Werken hier und da wieder durchzubrechen scheint. Freilich müssen wir, um uns davon ein Bild zu machen, heute aus Zara herausgehen — das dem Heiligen Veit dort geweihte Kirchlein dieser Art wird als Magazin benutzt, ebenso die „Madonnina"[1] —; einen guten Begriff dagegen gibt uns schon die kleine Kirche, die zu dem augenblicklich berühmtesten griechischen Kloster Dalmaziens, Archangelo nahe bei Kistagne an den Ufern der Kerka höchst malerisch gelegen, gehört. Kuppel und Kirche stammen zum Teil wenigstens aus dem fünfzehnten Jahrhundert,[2] und wer den kleinen Kuppelaufbau mit dem auf dem Tabernakel des Heiligen Lazarus vergleicht, wie ihn Laurana in der rechten Laube seiner Bogenhalle in Marseille anbringt (Abb. 56, 2), der wird hier mit uns vielleicht eine Erinnerung an die kleinen bescheidenen byzantinischen Bauten des heimatlichen Dalmazien erkennen. —

Wenn wir Laurana in die Brunelleskoschule eintreten sehen, so wissen wir nun, in welcher Weise er dazu vorbereitet war: sein Auge war geschult, sein Geist getränkt mit den Formen der heimatlichen romanischen Baukunst — denselben, an denen Brunellesko angesetzt hatte, um die Grundlage für die Baukunst der Auflebung zu schaffen.

Ganz fremd ist freilich auch dem jungen Laurana, solange er in der Heimat weilte, die Gotik nicht geblieben, und es ist wiederum bezeichnend, daß die Form, in der sie sich ihm darbot, die einzige ist, die wir an den Werken, an denen er in späteren Jahren beteiligt war, wiederfinden. Von Venedig kam schön geschnitztes gotisches Holzwerk, namentlich Korstühle ins Land. Wir finden es im Dom,[3] in Arbe, in Traù. Das von Arbe trägt die Jahreszahl 1445 und stimmt in allen Einzelheiten mit dem der Frari. Um diese Zeit fällt das Ende der Lehre Lauranas. Er mag also noch in der Heimat die Bekanntschaft mit den fremdartigen Formen gemacht haben, unter denen ihm der „Eselsrücken" besonders aufgefallen sein mag: wir begegnen ihm wieder bei seiner ersten Arbeit, die er in Gemeinschaft mit Dominik Gajini herstellte, und später noch einmal in Sizilien, wo er aus irgend einem Grunde gehalten war, eine gotisierende Pforte zu errichten.[4]

---

versehen. Die ganz so verzierte Säule ist im römischen Altertum nichts seltenes: ich habe aber nirgends ein Vorbild für die Säulen finden können, die das rechte Leibungsflachbild in Neapel in drei Teile zerlegen. Daß sie auf romanischen Vorbildern beruhen, ist ohne weiteres klar: in Zara findet sich dafür wenigstens die nächste Ähnlichkeit der Verbindung eines teils glatten und teils gewundenen Schaftes.

[1]) Eitelberger S. 164.

[2]) Eitelberger S. 143.

[3]) Auch ein gotisches Bauwerk hat Zara: die dem Dom angefügte Sakristei. Sie ist ein spätes Anhängsel und kann mit Sicherheit nicht schon in die Jugendzeit Lauranas zurückgeführt werden.

[4]) In Genua an der Johanniskapelle 1448, in Schacka an der Margaretenpforte (1468).

Mit den Bauten ist die Gelegenheit nicht erschöpft, die Laurana hatte, um Auge und Hand zu schulen. Es tritt noch die wichtige Tatsache hinzu, daß Zara reich war an Werken der Goldschmiedekunst, und daß es selbst eine bedeutende Schule für diese Kunst besaß. Wir erfahren, daß die jetzige Teaterstraße ehemals „degli orefici" hieß. Im Jahre 1487 erhielt die Gilde der Zaratiner Silber- und Goldarbeiter ihre eigene Satzung.[1]) Schon 1144 wird ein Zaratiner Goldarbeiter Mattäus erwähnt. Der Bedarf für Kirchengeräte und für die noch heute reich mit Silberschmuck verzierte Volkstracht muß sehr groß gewesen sein; denn Eitelberger berichtet, daß die Zahl der Reliquiare und Gefäße aus Silber noch jetzt in Dalmazien größer sei als irgendwo. Wenn sich daher die von altersher berühmten Mailänder Goldarbeiter in Zara niederlassen, so wird uns das nicht wundernehmen. So der Meister Franz, ein Sohn des weiland Anton von Sesto, der, nach Zara übergesiedelt, dort im Auftrage Elisabets von Ungarn, der Gemahlin Ludwigs des Großen, 1377 bis 1380 den großartigen sechs Fuß langen silbernen Schrein des Heiligen Simeon verfertigte, von dem gleich die Rede sein wird.

Die meisten Werke dieser Art sind jetzt in der Schatzkammer des Doms vereinigt; dort findet sich das Reliquiar des Heiligen Chrysogonus (aus seiner Kirche) mit der Jahreszahl 1326, das mit drei Figuren in Smalte geschmückt ist; dort steht auch das in Silber getriebene frühromanische Reliquiar, das die fromme Bosna zu Ehren des Heiligen Jakob und ob ihres eigenen und ihres Gatten Seelenheil anfertigen ließ. Ein Reliquiar vom Jahre 1332 mit gotischer Umschrift bewahrt den Kopf der Heiligen Magdalene, ein anderes (nicht näher beschriebenes) den Arm des Bischofs Isidor. Eine Kreuzpartikel mit zwei Ritterfiguren zu Pferde war wohl ein Weihegeschenk von heimkehrenden Kreuzfahrern. Das Reliquiar mit dem Kopf des heiligen Demetrius ist mit der Auferstehung und der Krönung Mariens geschmückt. Seine Inschrift gibt uns das Jahr 1402 und die Namen eines Baumeisters Gastaldus und eines Steinmetzen Martinus an,[2]) woraus wir denn schließen mögen, daß es wohlhabende Vertreter dieses Handwerks in Zara gab. Auf eine vorzügliche Kunstschule (ob in Zara oder anderswo, ist leider nicht mit Sicherheit zu sagen) müssen wir auch beim Anblick des silbergetriebenen, mit vergoldeten Figuren besetzten Reliquiars mit dem Kopfe des Heiligen Oratius schließen. Durch die Inschrift mit niellierten Buchstaben von der älteren eckigen Form wird als Geber ein Sergius . Filius . Mai . Nepos . Zallae bezeichnet. Heilige mit langgestreckten Körpern und trefflich gearbeitetem Faltenwurf an den Seitenflächen tragen ihre Namen in halb lateinischen, halb griechischen Buchstaben. — Das an Ausdehnung und Schmuck bedeutendste Werk, in der Tat „das größte Werk aus getriebenem Silber, welches sich in den Kirchen der österreichischen Monarchie befindet", ist aber der erwähnte Schrein des Heiligen Simeon, der sich seit 1632 in

---

[1]) Eitelberger S. 159.
[2]) Ist es der Vater Luzians? Vgl. S. 4 Anm. 5.

der gleichnamigen Kirche befindet. Er ist sechs Fuß lang, vier Fuß hoch und zweieinhalb Fuß tief und trägt auf der Vorderseite in drei Feldern die Darstellung des Kristkindes im Tempel mit Simeon, Hannah, Josef und Maria, die wunderbare Auffindung der Leiche des Profeten und eine sehr merkwürdige Darstellung aus der Geschichte Zaras: die Bestätigung der Vorrechte der Stadt vom Jahre 1358 durch Ludwig von Ungarn; auf der Rückseite die Übergabe des Schreins an den Heiligen durch Elisabet von Ungarn, die Heilung des alten Banus durch den Schrein und in der Mitte die Inschrift und den Namen des Meisters. Entsprechend ist auch das Pultdach mit je drei Geschichten — Wunder aus dem Leben der Heiligen — versehen; in dem Mittelfelde der Rückseite erscheint die heilige Jungfrau einem Gläubigen, während der Meister knieend an einer Säule meißelt, auf der der Schrein stehen soll. Stilistisch unterscheidet Eitelberger die ursprünglichen Teile des Schreins, „und dieser Teil ist am größten und vollständigsten in dem Werke vertreten", und verschiedene Zutaten aus der Auflebung und später.[1]) — Im Kloster der Benediktinerinnen endlich befindet sich eine vergoldete Tafel mit der getriebenen Darstellung des Papstes Georg und der Inschrift S. Georgius Papa, sowie ein schönes Kästchen mit dem tronenden Kristus, vier Evangelisten und Heiligen.

Der Umstand, daß für die bedeutendste Goldschmiedearbeit Zaras die Herkunft des Künstlers aus Mailand feststeht, ist von großem Werte für unsere Frage: sie erklärt vielleicht nicht nur die eigentümliche Art der Flacharbeiten Lauranas, die unmittelbar an getriebene Goldschmiedearbeit erinnert, sondern sie stellt auch den lebendigen Zusammenhang her, den unser Künstler mit der lombardischen Kunst zeit seines Lebens gehabt hat.[2]) Freilich finden wir ihn frühzeitig mit Dominik Gajini von Bissone verbunden, und es würde genügen, aus der gemeinschaftlichen Arbeit beider die lombardischen Eigentümlichkeiten Lauranas aufzuhellen. Aber die Tatsache, daß in Zara eine Goldschmiedeschule mit mailändischer Überlieferung in Blüte gestanden haben muß, führt uns nun viel tiefer an die Quellen der Entwicklung unseres Meisters heran. Sein Zusammentreffen mit Dominik und namentlich der Anschluß an ihn beruht auf der Schulung, die er schon in Zara empfing, ganz so, wie die heimatlichen Eindrücke der Jugend es gewesen sein müssen, die, ausschließlich romanisch bestimmt, den jungen Künstler in die Werkstätte Brunelleskos trieben. Wenn wir nun sehen, daß Laurana nicht nur später in Metallarbeit noch selber tätig war — freilich, soweit wir wissen, nur

[1]) Eitelberger S. 162/3. Abbildung der Rückseite Tafel XII. Ferner die ausführliche ungarische Veröffentlichung von Alfred Gotthold Meyer, Szent Simon Erüst Koporsója Zárában. Budapest 1894. Tafel V gibt die Inschrift in gotischen Lettern, darunter als letzte Reihe: † hoc . opus . fecit . franciscus . d . mediolano †.

[2]) Alfr. Gotth. Meyer, Lombardische Denkmäler, Stuttgart 1893, macht schon bei dem Heiligen Michael vom Azzo-Viskonti-Denkmal auf den Einfluß aufmerksam, den die Goldschmiedekunst in der lombardischen Bildnerei gehabt hat: eine im Goldschmiedehandwerk wurzelnde Lust an feiner Ornamentation, die in der Plastik der Lombardei fortan heimisch bleibt, in ununterbrochener Entwicklung von gotisierenden Ranken bis zu den Schmuckformen der Renaissance. Vgl. auch S. 49, 61.

in der Münzgießerei —, sondern daß sein bildhauerisches Werk sehr deutlich die Kennzeichen einer Technik trägt, die von der Goldschmiedearbeit herkommt: ist es da eine zu gewagte Annahme, wenn wir ihn seine Lehrzeit in einer Zaratiner Goldschmiede durchmachen lassen? Dahin gehört nicht nur die lombardische Vorliebe für zierlichen Schmuck, mit dem auch bauliche Teile, wie Säulen, Friese, bedacht werden, sondern vor allen Dingen auch das Streben, in Marmor eine Wirkung zu erzielen, wie beim Metall durch Treib- und Ziselierarbeit. Nirgends nun konnte der junge Laurana mit seiner Ausbildung als Goldschmied so leicht Fuß fassen wie in Florenz, stand doch auch hier damals die Goldschmiedekunst an erster Stelle: in ihr geschult zu werden, galt als das richtige, und war es auch, verlangte sie doch in ihrer Verbindung mit dem Erzguß im Großen so ziemlich alles, was die bildende Kunst an Kenntnissen des menschlichen Körpers wie technischer Fähigkeit und Kunstgriffen überhaupt nur voraussetzen muß. Orkagna, Giberti, Brunellesko, Donatello, Lukas Robbia, Paul Uccello, Masolino, Benozzo Gozzoli, Pollajuolo, Verrockio, Finiguerra, Girlandajo, Botticelli, Francia, Andreas del Sarto und viele andere begannen so, und v. Fabriczy hebt mit Recht hervor, daß dies Gewerbe „zu jener Zeit einen Umfang besaß, der weit über dessen heutige Bedeutung hinausging und es zur geeignetsten Pflanzschule für künstlerische Anlagen machte, die sich in der Folge auf den verschiedensten Gebieten entwickelten und bewährten".[1]) Für unsern Meister kommt der Gesichtspunkt hinzu, daß es wie kein anderes Gewerbe in dem kirchen- und trachtenschmuckreichen Dalmazien seinen Mann ernähren konnte. Wenn aber in Ermangelung von Urkunden irgend etwas zum Beweise dafür dienen kann, daß er tatsächlich seine Laufbahn in einer Goldschmiede-Werkstatt begann, so ist es sein gesamtes Lebenswerk, das in seinen Vorzügen wie in seinen Mängeln diese Lehrzeit nicht verleugnet.

Neunzehn- oder zwanzigjährig, so denken wir uns Franz Laurana 1444 oder 1445 der strahlenden Sonne der Kunst entgegenwandern, die ihn von Italien, vor allem von Toskana, mit unwiderstehlicher Gewalt herüberlockt. Sein Weg führt ihn zu Schiff nach Pola; es ist der gewöhnliche Weg, wie er z. B. für den Georg von Zara — den schon erwähnten Sohn des Meisters Mattäus, der sich dann später von der Stätte seiner Haupttätigkeit, von Sebeniko nennt —, auf seiner Reise nach Ankona ausdrücklich belegt wird.[2]) Von altersher war Pola der Haupthafen im Verkehr zwischen Italien und Dalmazien, weit wichtiger als Triest, das erst im XVIII. Jahrhundert emporblüht.[3]) Noch heute erhaltene römische Bauten beweisen

[1]) v. Fabriczy, Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1892, S. 8. — Vgl. die Ausführungen von H. Semper, Donatello. Wien 1875, II (Goldschmiedkunst Toscanas vom 13. bis 15. Jahrh.) S. 12—23. Ferner dessen Leben und Werke. Innsbruck 1887, S 4—5. Burckhardt, Renaiss. Stuttgart 1891, S. 360 u. a. — A. Venturi, Storia dell'arte italiana. IV. La scultura del Trecento, VI: Sviluppo dell'arte dell'oreficeria del Trecento S. 897 ff.

[2]) Gianuizzi Arch stor. arte VII (1894) S. 407.

[3]) Nissen, Italische Landeskunde, II, Berlin 1902, S. 240, 242. — Vgl. auch Errard et Gayet, L'art byzantin II. Parenzo. Paris (1903). Einl. S. 3 ff.

seine Bedeutung zur Zeit der Römer, die es etwa gleichzeitig mit Tergeste (Triest) 34 v. Kr. zur Kolonie erhoben. „Von seiner Blüte zeugt am lautesten das stattliche Amphitheater aus istrischem Marmor, das zu den bedeutendsten Bauwerken dieser Gattung zählt. Erhalten ist ferner ein nach 2 v. Kr. der Roma und Augustus errichteter Tempel, ein anderer zum Rathaus umgebauter Tempel, ein Ehrenbogen aus augustischer Zeit, ein Theater, zwei Tore. Die Stadt dehnte sich weit über den ihr durch die Mauer angewiesenen Raum hinaus. Ihr Niedergang war entschieden, sobald der politische Schwerpunkt von der italischen Halbinsel fortgerückt wurde. Im Mittelalter diente sie den neu erblühenden Seestädten als Steinbruch" . . . Wenn irgendwo, so kam Laurana hier zum ersten Male in lebendigste Berührung mit dem römischen Altertum. Und was römischer Kunstsinn vermochte, das trat ihm hier in einer Beziehung gleich in der Vollendung entgegen. Von allen römischen eintorigen Ehrenbogen ist der Triumfbogen von Pola der schönste:[1]) werden wir uns den jugendlichen Künstler nicht vorstellen, wie er ihn studiert und in seinem Skizzenbuch die Schätze sammelt, die er im späteren Leben verwertet? Kaum zehn Jahre später finden wir ihn in Neapel am Triumfbogen Alfons' beschäftigt, und wenn es sich ergibt, daß ihm der Bogen von Pola zum Vorbilde gedient hat, so schließen wir rückwärts, daß Laurana seine Zeit auf der Wanderschaft nicht verlor, vor allem aber auch, daß er nicht erst nach Rom zu gehen brauchte, um römische Baukunst und Bildnerei kennen zu lernen.

Es folgt Venedig, und die Frage entsteht, ob er sich dort wird nachweisen lassen, sei es unmittelbar durch Werke, die ihn verraten, oder mittelbar durch den Einfluß venezianischer Kunst. Beides scheint mir nicht der Fall gewesen zu sein. Was hätte auch Laurana um diese Zeit in Venedig finden können, das ihn angezogen hätte: war doch der strahlende Mittelpunkt der „neuen Kunst" Toskana, Florenz: drängte es ihn nicht, ohne Aufenthalt dorthin zu kommen, von wo der siegreiche Glanz ausging, der alles andere in Schatten stellte![2])

---

[1]) Vgl. Graef in Baumeister, Denkm. 1888, S. 1878.

[2]) v. Reber, Luziana de Laurana, Bayr. Ak. d. Wssch. Hist. Kl. 1889, 1. Juni S. 47 schreibt in seinem verdienstlichen Aufsatze über Luzian folgendes: „. . . Die Bauten der Lombardei [Lombarden] in Venetien stehen, da Luziano seine Ausbildung sicher nicht in Venedig vollendete, mit der . . Annahme venetianischer Schule wenigstens nicht im Widerspruche. Deutlicher weisen Francescos frühere Skulpturen auf venetianische Grundlage, während gewisse Eigenarten der reiferen Arbeiten Francescos die Einwirkung eines Desiderio de Settignano und eines Mino de Fiesole verraten. Dies weist auf Studienforschung in Florenz, welche Luziano so wenig entbehren konnte als Francesco", und S. 54: da nun Franz „seine plastische Ausbildung nirgends besser vollenden konnte, als in Florenz, mußte Luciano diese Vollendung in Rom gesucht haben." — Ich kann hier nicht folgen. Zunächst wird angenommen, Luzian und Franz seien Brüder. Was von dieser Verwandschaft zu halten ist, haben wir S. 3 Anm. dargelegt. Dann weisen „Früharbeiten" des Franz Laurana nach Venedig, ohne daß man wüßte, welche Arbeiten damit gemeint sind, reifere nach Florenz, und wiederum erfährt man nicht, welche? Wenn v. Reber lombardische und florentinische Einflüsse bei Franz Laurana findet, so zeugt dies gewiß von guter Beobachtung; sie müßte aber eine festere Grundlage finden, als bloße Vermutung, wenn sie gelten soll. Vorläufig mag für erstere die mailändische Schulung in der Goldschmiedewerkstatt zu Zara genügen, und für die Florentiner Einflüsse versuchen wir im folgenden den Beweis zu erbringen. Was Luzian betrifft, so liegt die Sache —

Und in Florenz wird er die nächsten zwei Jahre seines Lebens — vielleicht die bedeutsamsten für seine Entwicklung verbracht haben.

Im Traktat des Filarete[1]) werden von dem Baumeister diejenigen Künstler genannt, die er bei dem Bau der idealen Stadt zur Anfertigung der „prächtigen Marmorverzierungen" der Festung heranziehen wird. Zunächst die Florentiner, darunter in erster Linie Donatello, auch Desiderio († 1464), Dino, Michelozzo usw., dann zwei Mitarbeiter Filaretes in Rom. Ein „ausgezeichneter Architekt" namens Pippo di Ser Brunellesco war leider schon tot († 1446). Außerdem schickt Filarete nach Siena und Montepulciano. „Von Pisa waren zwei da: Antonio und Isaia. Es wäre auch ein Giovanni, ein guter Künstler, gekommen, doch er war zu Venedig gestorben. Aber es kam Domenico vom Luganer See, ein Schüler des Pippo di Ser Brunellesco .... Ein vorzüglicher Bildhauer kam aus Slawonien ... Noch viele Künstler hatten wir beisammen, doch ließen sie sich mit den obigen nicht vergleichen."[2])

Diese Stelle ist für unsere Untersuchung von großer Bedeutung, paart sie doch zwei Künstler, die tatsächlich fast dreißig Jahre zusammen gearbeitet haben, nämlich „Domenico vom Luganer See", d. h. Domenico Gajini von Bissone und „einen vorzüglichen Bildhauer aus Slawonien", in dem wir keinen andern als Franz Laurana erblicken.

v. Öttingen begleitet im Text „Uno die Schiavonia, il quale era bonissimo scultore" das Wort Schiavonia mit einem (?). Es ist aber das sehr gebräuchliche Wort für Dalmazien, für das es der Belege nicht bedarf.

Daß aber hier unter dem bonissimo scultore aus Dalmazien niemand anders als Franz Laurana verstanden werden kann, ergibt die Prüfung aller derjenigen dalmatischen Künstler, die neben ihm noch in Frage kommen könnten.[3]) In erster Linie steht natürlich Luzian. Filaretes Werk entstand von 1460 bis 1464.[4]) Der vorzügliche Bildhauer aus Slawonien mußte also um diese Zeit schon einen bedeutenden Namen haben, sagt er doch, daß sich viele andere, die auch noch an dem Idealbau mitwirken sollen, mit den genannten nicht vergleichen ließen. Nun hat Franz in dieser Zeit mindestens die urkundlich belegten Arbeiten am Triumfbogen in Neapel hinter sich; König Renat hat ihn nach Frankreich berufen, und

---

die uns nicht näher angeht — noch schlimmer. Denn, so deutlich auch sein Lebenswerk auf Florenz und Brunellesko hinweist: einen Nachweis dafür zu erbringen, wann er dahin kam, wie lange er blieb, ist auch dem neuesten seiner Lebensforscher, Budinich, nicht gelungen. — In Rom braucht er überhaupt nicht gewesen zu sein.

[1]) Dr. W. von Öttingen, Antonio Averlino Filarete's Traktat über die Baukunst. Wien 1896. S. 212. An anderen Stellen, wo von ausfuhrenden Künstlern die Rede ist, so unter den Goldschmieden S. 297, unter den Ausschmückern des Palastes S. 302 usw. erwähnt er den Slawonen nicht mehr.

[2]) Den Wortlaut giebt Öttingen in der Anm. dazu auf S. 706 „schon abgedruckt bei Gaye, Cart. I 200 ff. Carlo Promis im Subalpino 1838; über die Schüler Filaretes s. v. Tschudi im Repert. VII (1884) 291 ff.

[3]) Vgl. dazu Ivan Kukuljević, Slovnik Umjetnikah Iugoslavenskih. Zagrebu 1858, und Kukuljević, Kroatisch: dalmat. Künstler am Hofe Mathias Corvinus. Agram 1860

[4]) v. Öttingen a. a O. S. 3.

dort gießt er Schaumünzen für den König: offenbar besitzt er also bereits einen Namen von hellem Klange. Anders Luzian. Dieser befand sich 1465 — und das ist die erste Nachricht, die wir von ihm besitzen — im Dienste Ludwigs von Mantua. Von dort wird er auf einige Tage nach Pesaro berufen, um über einen Bau des Alexander Sforza sein sachverständiges Urteil abzugeben. Was er in Mantua geschaffen hat, ist nicht mehr zu ermitteln. Aber es muß verdienstlich gewesen sein;[1]) denn von dort beruft ihn Friedrich nach Urbino — da er nirgends einen gleich tüchtigen Baumeister hat finden und ihn in seiner Tüchtigkeit selbst hat würdigen können —, und in Urbino führt dann Luzian sein unsterbliches Werk, den schönsten Bau der Früh-Auflebung, aus.[2]) Er kam also erst eine Reihe von Jahren, nachdem Filaretes Liste längst angefertigt worden war, zu Ruf, später jedenfalls als Franz Laurana, und da dieser bereits als Bildhauer tätig gewesen war, während wir von Luzian überhaupt nicht wissen, ob er auch Bildwerke geschaffen hat, so ist der Schluß erlaubt, daß, wenn nur diese beiden in Betracht kommen, Filarete nur Franz Laurana gemeint haben kann.

Dies führt weiter dazu, daß Vasaris Schiavone, den er[3]) unter den Schülern Bruñelleskos aufführt, derselbe „che fece assai cose in Venesia", sich ebenfalls auf Franz und nicht auf Luzian beziehen dürfte. Denn Vasari zog sicherlich einen Teil seines Wissens, worauf schon Öttingen hinweist,[4]) aus Filarete, und da es sich bei diesem um Franz und nicht um Luzian handelt, wie wir sahen, so wäre also auch Franz Laurana ganz so wie sein langjähriger Mitarbeiter Dominik Gajini, von dem es Filarete besonders bemerkt, ein Schüler des großen Florentiners gewesen. Es ist das auch an und für sich viel wahrscheinlicher, als daß es sich dabei um Luzian gehandelt hätte. Brunellesko war schon 1446 gestorben, Luzians Name aber taucht zum ersten Male erst 1465 auf, d. h. nach zwanzig Jahren; in der Zwischenzeit hören wir nichts von ihm. Nehmen wir nun an, daß er mindestens 20 Jahre alt war, als Brunellesko starb, so wäre er 40 Jahre alt geworden, ehe man von ihm auch nur das geringste gehört hätte. Dann freilich schuf er sofort ein unsterbliches Meisterwerk, das seiner Zeit um ein Menschenalter vorauseilte! Budinich[5]) will dies damit erklären, daß von allen Künsten die Baukunst das längste Studium erfordere, weil sie nicht bloß Kunst, sondern auch Wissenschaft sei. Allein, es ist doch höchst unwahrscheinlich, daß in einer Zeit wie der Auflebung ein Meisterwerk, wie es das Schloß von Urbino ist, plötzlich und unvermittelt dem Kopfe eines 40—50jährigen Mannes soll entsprungen sein. Wenn hier irgend eine allgemeine Erfahrung von Wert sein kann, so lehrt jene Zeit gerade das Umgekehrte: frühreif und jung sind die Meister der

[1]) Sollte nicht etwa in dem Lucha des Filarete („un altro, il quale lavorava a Mantova, che si chiamava Lucha"), Öttingen S. 706 der Luciano stecken?

[2]) Vgl. Budinich, Urbino S. 49 ff.

[3]) II 385.

[4]) S. 706.

[5]) Il palazzo d'Urbino-Trieste 1904. S. 77.

Auflebung, und manche sind unsterblich schon in einem Alter, das in Zeiten einer langsameren Entwicklung der Persönlichkeit erst den Anfang der Reife bedeuten würde. Daher suchte man denn auch, immer Vasari nachgehend und seine Worte von den Assai cose auf Luzian deutend, in Venedig nach baulichen Früharbeiten dieses Schiavone. [1]) Vergeblich! Und wunderbar genug wäre es gewesen, wenn man gerade in der Lagunenstadt, in welche die Auflebung erst verhältnismäßig spät eindrang, [2]) die Vorläufer des Schloßbaues von Urbino gefunden hätte. Davon kann gar keine Rede sein, und alles, was Paoletti [3]) mit vieler Mühe hat ausfindig machen können, ist eine Seitentür am Arsenal, von der er behauptet, kein Denkmal Venedigs entspreche besser der frühen und ernsten Eigenart eines Brunellesko-Schülers.

Der Irrtum schreibt sich eben daher, daß man es mit dem Baukünstler Luzian zu tun zu haben glaubte [4]), während es sich um den Bildhauer Franz handelte. Man wird sich also unter den bildhauerischen Arbeiten aus der ersten Hälfte der 1400 in Venedig umsehen müssen, wenn man Frühwerke unseres Meisters dort nachweisen will. Darunter aber findet sich nichts. Welcher Eigenart sie sein müßten, und warum gerade diese Eigenart es schwierig macht, derartige Frühwerke aufzufinden, wird sich ergeben, wenn wir die ersten Früchte der Tätigkeit prüfen, die aus Franz' gemeinschaftlicher Arbeit mit Dominik Gajini hervorgingen. Jedenfalls zwingt uns nichts, Vasaris Angaben wohl für Luzian, nicht aber für Franz gelten zu lassen. Vielmehr ist die Wahrscheinlichkeit, daß sie für letzteren bestimmt sind, weit größer, da sie Filarete als seine Quelle, wie wir nachzuweisen bemüht waren, nur auf Franz hat beziehen können. Da wir Luzian und Franz bei keiner einzigen Gelegenheit zusammen genannt finden, darf man in ersterem vielleicht ein Mitglied der Familie Laurana sehen, das weit jünger als Franz — und sicherlich genialer als er — erst durch dessen Ruf und Gedeihen angelockt nach Italien kam, wo er mit dem Fluge des Genius sofort die letzten Folgerungen der florentinischen Schule zog und jung wie Rafael nach kaum zwanzigjährigem Wirken verstarb. Daß er

[1]) In einer Urkunde vom 10. Nov. 1464 (Requin, Doc. inédits Paris) die uns noch später beschäftigen wird, heißt unser Meister Nobilis Franciscus de Lorana de Venesia. Würde man diesen Zusatz in dem Sinne nehmen, in dem er oft gebraucht wird, d. h. eines letzten bedeutenderen Wirkungsortes des Künstlers (heißt doch auch Luzian einmal Luzian Laurana von Urbino!), so müßten wir für Franz Laurana einen längeren Aufenthalt in Venedig annehmen. Diese Möglichkeit ist ja nicht ausgeschlossen, selbst wenn wir nicht, wie wir weiter darlegen werden, eine Verwechslung mit Genua annehmen wollen: er könnte ja von dort nach Venedig gegangen sein. Die Schwierigkeit liegt nur darin, daß sich bisher auch nicht die geringste Spur seiner Tätigkeit dort hat finden lassen. Übrigens läßt sich der Zusatz auch so verstehen, daß de Venesia sich auf das gesamte Staatsgebiet bezieht, zu dem ja Dalmazien gehörte.

[2]) Vgl. Alfred Gotthold Meyer, das Venez. Grabdenkmal der Renaissance. Berl. Jahrb. X (1889). S. 79. S. 192.

[3]) S. Paoletti, L'architettura e la scultura in Venezia. Venezia 1893. S. 141.

[4]) Auch Milanesi (Vasari I. 658, A. 5.), Budinich (Urbino 78) u. A., die ihm folgen, denken an Luzian und Venedig.

dabei auch die römische Formenwelt aus eigener Anschauung wird kennen gelernt haben, ist wohl möglich; [1]) für notwendig erachte ich es nicht, ebensowenig wie dies für Brunellesko angenommen zu werden braucht.[2])

Wie es sich auch immer mit Luzian verhalten mag: es scheint mir unzweifelhaft, daß Filarete, wenn es sich nur um Franz und Luzian handelt, lediglich Franz im Auge gehabt und nur ihn mit dem vorzüglichen Bildhauer aus Slawonien gemeint haben kann. Nicht ein einziges Mal erscheint Luzian unter einem anderen Namen als Laurana, während doch Franz noch in den Rechnungsbüchern von Neapel Azara, von Summonte kurzweg der Schiavone genannt wird. Warum Filarete ihn nicht mit Namen nennt (worin Vasari ihm folgt), erscheint allerdings auf den ersten Blick befremdlich, da er doch schon ein Bildhauer von Ruf war. Andererseits aber dürfte dieser Umstand gerade die Annahme bestätigen, daß zur Zeit Filaretes, also anfangs der 60er Jahre des XV. Jahrhunderts, mit dem berühmten Künstler aus Slawonien schlechterdings nur ein Mann gemeint sein konnte, und daß dieser Mann eben kein anderer war als unser Franz Laurana.

Denn auch kein anderer Künstler aus Dalmazien, von dem wir Nachricht haben, kann um diese Zeit neben Franz Laurana ernstlich in Betracht kommen. Man könnte an Giorgio da Sebenico denken, wie es Milanesi beim Schiavone des Vasari zwischen ihm und Luzian schwankend tut.[3]) Allein auch dieser war in erster Linie Baumeister, nicht ‚scultore'. In Venedig kann er nicht assai cose gemacht, sondern höchstens seine Lehrzeit verbracht haben. Sein ganzes übriges Leben spielt sich — schon von 1431 ab — in Sebeniko, und von 1455 in Ankona ab. Erst spät, nämlich 1470, geht er einmal für kurze Zeit nach Rom, um gleich darauf nach Sebeniko zurückzukehren, das er kaum mehr verließ, und wo er schon im November 1475 starb. So wirkte er stets fern von den großen Mittelpunkten der Kunstbewegung; nirgends kann er jemals mit der künstlerischen Umgebung in Berührung gekommen sein, in der Filarete stand, und sicherlich war er kein Schüler Brunelleskos, der in Venedig oder anderswo „eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Arbeiten" hinterlassen hätte. Von alledem findet sich wenigstens keine Spur, weder in seinen Werken noch in den zahlreich von ihm erhaltenen Urkunden: er lebte und wirkte jederzeit kenntlich unter den Namen des Meisters Georg von Sebeniko, den weder eine Tücktigkeit wie die der Laurana auszeichnete, noch ein verschleiernder Deckname des Slawonen der Kunstgeschichte entzog.[4])

Georg von Sebeniko besuchte 1470 in Rom einen Landsmann, den Bildhauer

[1]) Calzini, Urbino. Firenze 1899. S. 13.

[2]) Auch in Florenz und seiner Umgebung gab es antike Reste zur Genüge: Supino, Gli albori dell' arte fiorentina. Firenze 1906. S. B. 84.

[3]) Vasari I, 658, Anm. 5. — Auch er stammte vermutlich aus Zara, von wo sein Vater nach Sebeniko kam. R. Eitelberger, Dalmazien, S. 177. Kukuljević, Slovnik Umjetnikah, unter Matajević. S. 249—262.

[4]) Vgl. Pietro Gianuizzi, Giorgio da Sebenico, Arch. stor. dell'Arte VII. (1894) S. 397.

Johannes von Traù, der unter dem Namen des Dalmata ebenfalls erst seit kurzem wieder eine kunstgeschichtliche Persönlichkeit geworden ist.[1])

Er ist in der Tat schon früh als der Schiavone Filaretes betrachtet worden. Anton Bonfino, der Leibhumanist des Königs Mattias Corvinus (der ihn 1484 nach Ungarn berief), übersetzte Filaretes Abhandlung, fügte aber aus eigenem der unbestimmten Angabe Filaretes die Bemerkung hinzu, sein Schiavone stamme aus Traù. Damit wies er auf den zugleich mit ihm am Hofe Mattias anwesenden Bildhauer Johann Dalmata hin, und Jakob Morelli[2]) setzt ihn ohne Weiteres dafür ein, wenn er ihn auch irrtümlich Jakob nennt. Müntz[3]) hilft den Irrtum verewigen, wenn er behauptet, Johann sei sowohl Dalmata de Tragurio als auch Schiavone genannt worden. So nennen nur Filarete und Vasari ihren Künstler und Summonte den Franz Laurana. Da Johann (Duknovic) von Traù offenbar jünger war als sein Landsmann aus Zara, so ist es gar nicht gewagt, anzunehmen, er habe sich den Beinamen Dalmata zum Unterschiede von dem Schiavone des Laurana beigelegt. Nach v. Fabriczy, der Filaretes Schiavone ebenfalls auf unsern Meister bezieht,[4]) ist Dalmata erst gegen 1445 geboren; er war also knapp 20 Jahre alt, als Filarete seine Abhandlung verfaßte und hatte sicherlich noch nicht den Ruf, den wir ihm darnach zulegen müßten. Aus diesen Gründen kann also auch Johann Dalmata von Traù nicht der Schiavone Filaretes gewesen sein.[5])

Der gleiche Name eines Dalmaten oder Schiavone wird auch wohl dem Nikolaus von Apulien, von seinem Hauptwerke in Bologna auch Niccolò dall' Arca genannt, gegeben, und Schmarsow[6]) behauptet, daß er „früh nach Bologna ausgewandert, doch von Geburt aus Dalmatien stamme". Worauf sich diese Angabe stützt, ist mir nicht bekannt. Er selbst bezeichnet sich (oder wird bezeichnet) als Nicolaus de Apulia, Nicolaus de partibus Apulie, und nach Luigi Aldrovandi[7]) könnte sich der Beiname vielleicht auf die Abstammung des Vaters beziehen, von dem man nur den Namen Anton und das Todesjahr 1469 kenne. Der Zusatz de Apulia und

1) Cicer. 1904. 471 ff. Hugo von Tschudi, Giovanni Dalmata. Berl. Jahrb. IV (1883). S. 169 ff. und C. v. Fabriczy, Giovanni Dalmata. Berl. Jahrb. XXII (1901) S. 225 ff.

2) Bibl. Manuscripta graeca et latina. Bassano 1802. I. 405.

3) Chron. des Arts 1896 S. 78.

4) Berl. Jahrb. XXII (1901), S. 230, Anm. 1,

5) Wohl aber können sie persönliche Beziehungen zu einander gehabt haben. Laurana war der Schöpfer der Büsten der Braut und späteren Gemahlin des Mattias Corvinus; war er es, der den jüngeren Landsmann dem ungarischen Hofe empfahl? Einige stilistische Eigentümlichen der Franzkapelle in Palermo weisen sogar darauf hin, beide könnten zusammengearbeitet haben; und vielleicht erklärt sich die große Lücke im Leben Johanns, von 1490 ab, daß er von Franz nach Frankreich gezogen wurde und erst nach dessen Tode nach Italien zurückkehrte, wo er erst 1509 in Ankona wieder auftaucht. — Unter dem Mitarbeiter Bregnos Johane de Larigo (Repert. XXIX 1906, S. 468) ist vielleicht Dalmata zu verstehen, Vgl. S. 8 Anm. 2.

6) Melozzo da Forli, Berlin und Stuttgart. 1886, S. 107.

7) Il Sepolcro di S. Maria della Vita. L'Arte II (1899), S. 176.

ein anderer Barrensis[1]) machen es wahrscheinlich, daß Nikolaus in Bari geboren wurde. Sein Gebursjahr ist unbekannt. In Bologna arbeitet er von 1463—69 an dem Grabe in S. Maria della Vita. Außerdem spricht Francesco Sansovino[2]) von einer Krippe in gebranntem Ton, die er in Venedig angefertigt habe. Auch diese Arbeit müßte in die gleiche Zeit fallen. „Vor 1463 würde es wegen der Jugend Nikolaus' Schwierigkeiten bieten, nach 1469 scheint er von Bologna nicht mehr fortgekommen zu sein." Wichtig für unsere Frage ist, was Aldrovandi über diese Arbeiten bemerkt: Weder das Werk in Venedig noch die Gruppe der Marienkirche in Bologna hatten ihm viel Ruhm eingebracht, da es — obwohl er sich in einer Bittschrift an die Ältesten von Bologna 1469 Bildhauer jeder Art, d. i. in Marmor, Holz, Metall nennt —, in dem Vertrag über das Dominikgrab nur heißt, daß er „die Kunst, in Marmor Bilder und Geschichten auszuhauen, pflege" und daß man ihm die Arbeit anvertraue, „weil er von sich selber behaupte, daß er sich das zutraue und genügende Erfahrung darin habe". Auch schimmert ein wunderliches Mißtrauen gegen ihn aus der Tatsache hervor, daß er den Entwurf seiner zukünftigen Arbeit den Klosterbrüdern in Verwahrung geben mußte, und daß man von jeder Gestalt zuerst ein Modell in Ton sehen wollte. Er mußte dann auch in einem Klosterraum das Grabdenkmal des Heiligen Dominik ausführen. Er starb am 2. Juli 1494.[3])

Halten wir diese Tatsachen mit seiner nicht großen Begabung und der späten Zeit seiner Tätigkeit zusammen, die ihn in weiteren Kreisen bekannt machte, so kann auch er nicht für den Künstler Filaretes „aus Slawonien" gelten.

Ebensowenig trifft dies für den noch wenig bekannten Münzgießer Paul von Ragusa zu. Vielleicht darf er der Werkstatt des Pisanello in Neapel zugerechnet werden, in dessen Fußtapfen er trat, als der Meister Neapel verließ. Wir besitzen von ihm eine Denkmünze auf Friedrich Montefeltre von Urbino, der auf der Rückseite als Befehlshaber der neapolitanischen Heere bezeichnet wird. Diese Würde bekleidet er zuerst 1450, und da sein Nasenbein bei Gelegenheit eines Turniers in Mailand im Jahre 1450 gebrochen wurde, auf der Münze aber noch unverletzt erscheint, so kann dies Jahr als Entstehungszeit der Schaumünze gelten.[4]) Aus der gleichen Zeit stammt aber auch eine Schaumünze des Paulus de Ragusio auf Alfons I. mit dem Brustbild des Königs nach links und der Umschrift ALFONSUS REX ARAGONUM: beide entstanden aller Wahrscheinlichkeit nach in Neapel. —

Noch für den Bruder Damian von Bergamo, der als Schüler eines slawonischen

[1]) Ghirardacci, Historie I, 397: Adrovandi ebendort S. 176, Anm. 6.

[2]) Venezia città nobilisima, Venezia 1581, S. 3: Aldrovandi, S. 178, Anm. 4.

[3]) Aldrovandi ebendort, S. 181. — Über den Geburtsort des Meisters Nikolaus gibt es bisher keine sichere Angabe.

[4]) Friedländer, Berl. Jahrb. I (1880) S. 9, III (1882) S. 191, — v. Fabriczy, Med. der ital. Ren. (1903) S. 48 u. f.

Mönches Sebastian in Venedig und als Verfertiger des Stuhlwerks der Dominikanerkirche in Bologna erwähnt wird.[1])

Semper[2]) erwähnt noch den Dalmatiner Lorenzo Canozio di Lendenara oder Lenvenara, der 1425 als Schüler des Franz Squarcione die Perspektive erlernt und sich in der Holzeinlegarbeit auszeichnet. Doch malte er auch in Leimfarben. Mit seinem in der Technik ebenso geschickten Bruder Cristofaro oder Cristofano legte er das Korgestühl im Dome von Modena ein.

Andere Dalmaten können noch weniger in Betracht kommen,[3]) und andere Fingerzeige ähnlich dem des Filarete sind in keiner Künstlerliste oder bisher bekannten Urkunde zu finden.

Wir kommen daher zu dem Schluß, daß unter dem Slawonen Filaretes und Vasaris nur Franz Laurana verstanden werden kann. —

Diese Feststellung durch Ausschluß kann aber nur dann Anspruch auf Gültigkeit haben, wenn sie sich durch das Lebenswerk der beiden Künstler, die in Frage kommen, Dominik Gajinis und Franz Lauranas bestätigen läßt, d. h. es würde darin die Schülerschaft Brunelleskos nachzuweisen oder doch wahrscheinlich zu machen sein.

Ehe wir diesen Nachweis versuchen — er wird sich größtenteils an den Stellen einflechten, wo es sich um die Untersuchung größerer baulicher Werke Franz Lauranas handelt —, suchen wir noch einige weitere Schlußfolgerungen auf, die sich aus der Tatsache ergeben würden, daß er ein Schüler Brunelleskos war.

Dieser starb am 15. April 1446. Nun könnte ja Franz Laurana seine ganze Lehrzeit bei ihm verbracht haben. Dies ist aber höchst unwahrscheinlich, einmal, weil wir sonst sicherlich mehr von ihm und wohl auch mit dem Zusatze eines fiorentino hören würden, dann aber auch, weil der Einfluß Brunelleskos bedeutend stärker hervortreten müßte, als es tatsächlich der Fall ist. Innere und äußere Wahrscheinlichkeit spricht vielmehr dafür, daß Laurana erst nach beendeter Lehrzeit sein Vaterland verließ und zu Brunellesko kam. Eine derartige Lehrzeit pflegte 6 bis 8 Jahre zu dauern.[4]) Ziehen wir diese also in der Dauer von etwa 7 bis

[1]) Burckhardt, Gesch. d. Ren., S. 306, 311 u. a.

[2]) Donatello, 1875, S. 154, 264, wo auch weitere Buchangaben s. folg. Seite.

[3]) So nicht die von Eitelberger, S. 55, Anm. 23 und Kukuljević a. a. O. angeführten Künstler aus Dalmazien. Die Liste beginnt mit A. Medula, d. i. Andreas Schiavone geb. zu Sebeniko, † 1582 in Venedig. Er nennt dann den oben erwähnten Bruder Sebastian Schiavone, den Kupferstecher Martin Rota ven Sebeniko (geb. 1520) usw. Weder Luzian noch Franz Laurana werden auch nur mit einem Worte erwähnt. Der dort genannte Gregor Schiavone, der sich auf einem Bilde Opus Sclavonii Dalmatici (Scolaris) zeichnet (Zanetti, Pinac, dell'Acad. venez.), also ein Schüler des Squarcione (1397—1474) — vergl. P. Kristeller, Andrea Mantegna. London London 1901. (A. Venturi) L'Arte II (1899) s. 256 — kommt als Maler für uns nicht in Betracht. Über einen Paolo Schiavo(ne) von dem in Pisa (VI,8) eine Auferweckung des Lazarus hängt, habe ich nichts näheres erfahren können. Etikettiert ist er 1478 gestorben.

[4]) Aus zahlreichen Urkunden der Zeit, die sich über Lehrlingsverträge finden, seien drei aus Dalmazien ausgewählt, und zwar von dem aus Zara stammenden Meister Georg von Sebeniko. Unterm 24. Mai 1449 nimmt er den 15 jährigen Vukasin Markovich auf 7 1/2 Jahre in seine Werkstatt als Lehrling auf, unterm 11. April 1468 den 14 jährigen Johann Drastich, unterm 22. Mai 1472 den Georg Hotisevich auf

8 Jahren ab, geben wir Laurana ein Alter von 14—15 Jahren, als er in die Lehre trat, und lassen wir ihn noch ein Jahr zu Lebzeiten Brunelleskos (und zwei Jahre nach seinem Tode) in Florenz sein: so ergibt sich als Geburtsjahr Lauranas 1423 bis 1424. Sehr viel früher wird er vermutlich nicht geboren sein, da er bis 1502 lebt, und er auf diese Weise ohnehin das schöne Alter von 78 bis 79 Jahren erhält. —

Viel größer als der Einfluß Brunelleskos erscheint der seines Genossen Dominik „vom Luganer-See", in dem wir denselben Dominik Gajini erkennen, mit dem er viele Jahre lang zunächst in Genua, dann in Neapel und später in Sizilien zusammenarbeiten sollte. Da Filarete ihn als Schüler Brunelleskos ausdrücklich erwähnt, und dessen Einfluß auf ihn auch bei seinem ersten größeren Werke in Genua deutlich hervortritt, so mag man für ihn einen längeren Aufenthalt in Florenz annehmen. Jedenfalls dürfte hier die erste Bekanntschaft zwischen Franz und Dominik stattgefunden haben. Nun erhält letzterer schon bald nach seinem Tode einen ganz bedeutenden Auftrag von Genua aus, nämlich den, im dortigen Dom die Kapelle des heiligen Johannes auszubauen und mit Bildwerken zu schmücken. Dieser Auftrag nun, über den der Vertrag vom 4. Mai 1448[1]) abgeschlossen wird, die Verhandlungen, Vorarbeiten, Zeichnungen also sicher mindestens schon in das vorhergehende Jahr fallen, sowie der Umstand, daß Laurana nicht nur noch bis zum Jahre 1474 in gemeinschaftlicher Arbeit[2]) mit Dominik nachweisbar ist, sondern beider Stilverwandtschaft schon mit der Johanniskapelle in Genua beginnt, von der zahlreiche Fäden nach Neapel und Palermo hinüberlaufen, führt ohne Zwang zu der weiteren Annahme, daß Vasari nicht Venedig meinte, wo der Brunelleskoschüler, der Schiavone „fece assai cose", sondern G e n u a. Denn hier ist er nachweisbar, in Venedig nicht, und nichts wäre natürlicher, als daß der Werkstattgenosse dem Lombarden zu dem ersten großen Auftrage folgte, der ihnen nach dem Tode des Meisters geboten wurde, und der dann zu dem Rufe nach Neapel und zu der Lobpreisung des Filarete führte. Die Verwechslung selbst wäre unschwer zu erklären. Sie könnte, weil Laurana nun einmal nicht anders als „der Slawone" bekannt war, leicht durch die Tätigkeit jenes Klosterbruders Sebastian veranlaßt worden sein, den wir mit dem gleichen Beinamen als Lehrer des Fra Giovanni von Verona und des S. 22 erwähnten Bruders Damian kennen.[3]) Das Getäfel und Schrankwerk in der Sakristei der Markuskirche zu Venedig, das er mit seinem Schüler Lorenz von

---

8 Jahre. Arch. stor. Arte VII (1894), S. 406. — Anders in Frankreich. Der 1451 in die Werkstatt Peters de la Barre eintretende Jakob Billety ist erst 9 Jahre alt und verpflichtet sich auf eine Lehrzeit von 8 Jahren: Requin, Doc. inéd. de peintres. Paris 1889, S. 21; Mermet Herman von Taraskon (1467) dagegen ist 16 Jahre alt, als er beim Maler Ricard eintritt, und verpflichtet sich auf 6 Lehrjahre: Requin S. 31, Jacquet Thomacii (1484) 12 Jahre alt mit 5 Lehrjahren: Requin S. 37 usw.

[1]) A l i z e r i , Notizie dei Professori del disegno in Liguria. IV Genoa 1877, S. 126.

[2]) Vom ersten Aufenthalt in Frankreich unterbrochen.

[3]) Vgl. den Anonimo-Morelliano, Frimmel, Wien 1888, S. 66.

Lendinara „1450" ausführte, machte seinen Namen weithin berühmt, und Vasari, dem Franz Laurana wegen seiner Tätigkeit im fernen Neapel, in Frankreich und Sizilien nebelhaft genug geblieben sein mag, verwechselt also die Arbeiten dieses Schiavone in Venedig mit denen des Schiavone *κατ᾽ ἐξοχήν*, des Brunelleskoschülers und Mitarbeiters Dominik Gajinis in Genua. —

Fassen wir zusammen: Lauranas Geburt fällt etwa in die Jahre 1423—24. Mit vierzehn Jahren tritt er bei einem Goldschmied in Zara in die Lehre; im Jahre 1444 oder 1445 begibt er sich auf die Wanderschaft nach Italien und tritt in die Werkstatt Brunelleskos. Dort lernt er Dominik Gajini kennen und geht mit diesem 1447 oder 1448 nach Genua, um in gemeinsamer Arbeit die Johanniskapelle im Dom zu errichten. In Florenz kommt er an, als Brunellesko mitten in der Ausschmückung seiner Pazzikapelle stand. Ihr Gründer war am 19. Oktober 1445 gestorben, und wohl war das Werk im Rohbau fertig,[1]) aber noch auf Jahre hinaus gab es daran zu tun: ist es ein Wunder, wenn die erste selbständige Tat, die wir den jungen Meister ausführen sehen, gerade in der Wiederholung dieses Baues besteht? Auch in anderer Richtung noch wird die Beschäftigung an der Pazzikapelle für ihn von Bedeutung gewesen sein. Ihr Gründer, Andreas Pazzi, stand in nahen Beziehungen zum König Renat: schon 1435 war er als florentinischer Gesandter bei ihm; 1442, als der König nach Florenz kam, war er ihm als Ehrenkavalier zugeteilt und von ihm zum Ritter geschlagen. Nun finden wir Franz Laurana vom Jahre 1460 ab am Hofe des Königs in der französischen Provinz: liegt es nicht nahe, in der Familie Pazzi das Bindeglied zwischen diesem Fürsten und unserm Künstler zu sehen? War doch der älteste Sohn Peter, der 1462 die höchste Würde, welche die Republik zu vergeben hatte, das Gonfalonariat erhielt, zur humanistischen Wissenschaft bekehrt und auch dadurch dem Könige Renat nahe gerückt. 1453 hatten die Florentiner den König, den publico e notorio nemico des Königs Alfons von Neapel[2]), ins Land gerufen, und Renat landet mit zwei Galeeren in Genua, wo er möglicherweise noch persönlich mit unserm Helden zusammentraf. Jedenfalls hat es also nicht an Beziehungen zwischen beiden gefehlt, und wenn Laurana zunächst nicht in die Dienste Renats, sondern in die seines publico e notorio nemico Alfons in Neapel tritt, so ist das eine jener Ironien der Weltgeschichte, wie sie uns namentlich in der wunderlich verwickelten Zeit des 1400 nicht selten begegnen. Laurana blieb indes seiner alten Liebe treu und ging dann nach dem Tode des Aragonesen an den Hof Renats, — um später zu Alfons' Nachfolger Ferdinand zurückzukehren.

Daß dies schwanke Gebäude so viel Stützen wie nur immer möglich erhalten möchte, ist ein wohlberechtigter Wunsch. Man wird sich also mit besonderem Eifer in Florenz umsehen, ob sich dort nicht Spuren der Tätigkeit des einen oder andern unserer Meister finden lassen. Freilich würde man sich nicht wundern

[1]) Vgl. v. Fabriczy, Filippo Brunelleschi, Stuttg. 1892, S. 217.
[2]) Summonte, Historia. Napoli 1675, III, S. 145.

dürfen, wenn dies ein ebenso vergebliches Bemühen sein würde, wie etwa das, Luzian in Venedig oder Florenz nachzuweisen. Denn, abgesehen von der Schwierigkeit, Frühwerke eines Künstlers überhaupt zu bestimmen, solange er namenlos in der Werkstatt eines großen Meisters aufgeht, ist der Umfang der Werke, an denen Brunellesko beteiligt war, so groß, müssen eine solche Unmenge von den verschiedenartigsten Arbeiten auszuführen gewesen sein, von denen dann wieder eine große Anzahl im Laufe der Zeit untergegangen ist, daß es wohl als ein besonderer Glücksfall zu bezeichnen ist, wenn es gelingen sollte, ein derartiges Frühwerk der jungen Firma Gajini-Laurana aufzutreiben.

Den gleichen Stil wie ihre späteren Arbeiten glauben wir nun in einem bescheidenen Werke in Florenz zu sehen: es ist ein marmornes Meßschränkchen, das sich in der Simonskirche dort befindet und als florentinische Werkstattarbeit des XV. Jahrhunderts bezeichnet zu werden pflegt. Es ist kein großes Kunstwerk und zeigt deutlich die Spuren einer schülerhaften Mache. (Abb. 40, 1.)

Die einzelnen Bestandteile, aus denen das in recht unglücklichen Verhältnissen zusammengesetzte Werk besteht, sind einerseits ohne Ausnahme dem Formenschatze Brunelleskos entnommen, anderseits kehren sie bei späteren Arbeiten der gemeinschaftlichen Werkstatt Gajini-Laurana stetig wieder. Da ist die Brunelleskische Verzierung der seitlichen Pfeiler mit dem Fischgrätenmuster und den Rosetten, die beliebte Verwendung des dicken bandumwundenen Lorbeer- oder Eichenkranzes[1]), der hier sogar ganz für sich den über zwei gewundenen Säulen gespannten Bogen bildet. Da sind die Mischkapitelle der Pfeiler und die mit einem gerieften Aufsatze versehenen Kapitelle der Säulen, das antike hängende Kranzgewinde, die nach Art antiker Sarkofage in einen Giebel gesetzte Halbfigur. Da sind ferner neben den antiken Zahnschnitt-, Blatt- und Perlenleisten die Reste gotisierender Pflanzenformen, die beliebten doppelt geflügelten Engelsköpfe; und wenn die anbetenden Engel hier seitwärts aus Nischen treten, so ist das nur die gedankenlose Wiederholung der durch Bogengänge erscheinenden Gestalten, wie sie seit Donatello der Florentiner Bildnerei geläufig sind. Die Hand, die diese Arbeit ausführte, ist flüchtig und sorglos; jede Überlegung beim Aufbau der einzelnen Teile fehlt, und das Auge des Künstlers zeigt wenig Sinn für richtige Verhältnisse.

Ein schwächlicher Architrav liegt drückend unmittelbar über dem als Bogen, also rein baulich verwendeten Kranz; ein unförmliches Gesims schließt ihn ab und darüber lastet der ebenso unförmliche Giebel, dessen Feld durch die übermäßigen Verzierungen der Dachleisten zusammenschrumpft. Plumpe Pflanzenornamente lagern als Akroterien auf dem Giebel und füllen die Bogenzwickel über dem Kranze. Flüchtig und formelhaft hingehauen sind die Gestalten der Engel, und der Kristus, der das Bogenfeld über dem Türchen füllen sollte, bildet mit den Engelsköpfen, die das Gewölbe bedecken, ein Ganzes, das wie eine Schüssel wirkt.

[1]) Wir kommen ausführlicher bei der Untersuchung über den Triumfbogen darauf zurück. S. 71.

Wir sind weit entfernt von den Vorbildern, die Dominik und Laurana — wenn wir die Arbeit ihnen geben dürfen — in Florenz um diese Zeit schon vorfinden konnten. Der Typ für diese Art von Schränken zur Aufbewahrung des heiligen Messopfers stand längst fest, wenn auch Desiderios meisterhafte Arbeit in der Lorenzerkirche, die dem Sakramentsschrein die vollendete, nicht mehr überbotene Form gab, noch nicht vorhanden war. Nicht dieser aber, sondern Bernhard Rossellino war es, der wie v. Fabriczy nachweist,[1] das Muster dafür findet, wie es durch die 1400 mit geringen Unterschieden festgehalten wird. Besonders gilt dies für den sinnigen Vorwurf, das Schranktürchen als Abschluß eines perspektivisch vertieften überwölbten Mittelraumes darzustellen. v. Fabriczy meint, Bernhard möchte die erste Anregung dazu der von Giberti entworfenen Nische für seinen Mattäus an Orsanmichele (1422) entnommen haben. Näher scheint mir zu liegen, einen einflußreichen Vorläufer von Rossellinos Arbeit in dem großartigen Sakramentsschrein zu erblicken, den Donatello 1433 in Rom anfertigte, und der sich jetzt in der Benefiziaten-Kapelle der Peterskirche befindet.[2] Obgleich hier noch die bezeichnende perspektivische Vertiefung fehlt, sind doch schon alle wesentlichen malerischen Bestandteile vorhanden, die gerade bei diesen kleinen Kunstwerken mit Vorliebe verwendet werden und schließlich zu der vollständig malerisch entwickelten Behandlung des Mittelstückes führen. Nicht wenig mag hierzu neben der allgemeinen Freude an perspektivischen Tiefsichten, die mit Brunelleskos Entdeckungen zusammenhängt, im besonderen das gern mit Einlegarbeit geschmückte Holztürchen beigetragen haben, mit dem die umgebende Architektur in Einklang zu bringen war. Kaum wird sich in der Kunstgeschichte eine so klare Entwicklungsweise wiederholen, wie sie die Formulierung der Aufgabe: das geweihte Brot an heiliger Stätte würdig aufzubewahren, von diesem ersten Versuche Donatellos an bis zum vollendeten Typ Desiderios darstellt.[3] —

Wenn nun schon der Zusammenhang zwischen unserer Früharbeit und dem Sakramentsschrein B. Rossellinos in Arezzo unschwer zu erkennen ist, so erscheint er noch viel enger bei dem Vergleich mit dem Werke desselben Meisters, das er 1437 für die Badia in Florenz gearbeitet haben mag.[4] Ist schon sein Aufbau nicht ganz fehlerfrei und „entspricht manche Unbeholfenheit — wie die überhohen Kapitellchen der Spiralsäulen, das im Verhältnis zur Epoche der letzteren verkümmerte Gebälk über ihnen, die ungeschickte Gestalt der Pilasterkapitelle — nicht durchaus dem feinen Gefühl für Formen und Verhältnisse, das der Meister wenige Jahre

[1]) Ein Jugendwerk B. Rossellinos, Berl. Jahrb. XXI (1900) S. 41.

[2]) Schmarsow, Donatello, Breslau 1886. — Vasari-Milanesi II, 419. — Semper, Donatello, Wien 1875, S. 170, 281. — Innsbruck 1887, S. 62. — Bode, Flor. Bildh. Berlin 1902. S. 22 ff. — A. G. Meyer Donatello. Bielefeld und Leipzig 1903. S. 64.

[3]) Vgl. Marcel Reymond, Sculpture florentine III. 1899. S. 34 ff.

[4]) So v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XXI (1900), S. 45; wo es auch abgebildet ist. Es befindet sich im South-Kensington-Mus. als Nr. 7720 A des Robinsonschen Katalogs. Es scheint mir doch bedeutend rückständig im Aufbau gegenüber dem Aretiner Schränkchen, weshalb ich es für eine Werkstattarbeit halten möchte.

später am Bruni-Denkmal so glänzend bewährt hat", so läßt das architektonische Gefühl für Verhältnisse bei unserer Nachahmung ganz aus, und alle Feinheit im Aufbau wie in der Ausführung suchen wir vergeblich.

Mit diesen Arbeiten Rossellinos hängt auch (und zwar über Laurana) der Sakramentsschrank zusammen, dessen einzelne Stücke sich im Museum und in der Dreifaltigkeitskirche zu Viterbo befinden. Er ist jüngst von Lisetta Ciaccio zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht worden,[1]) in der sie ihn ihrem „Meister der Tugenden" zuschreibt. Unter diesem versteht sie im wesentlichen den Meister der Werke, die man bisher dem Isaias von Pisa und einem unbekannten Mitarbeiter gab. Die Erörterung hierüber findet man unten. Die Bruchstücke von Viterbo zeigen den ganzen Apparat der Rossellinoschen Sakramentsschränkchen: Den perspektivisch vertieften Bogen mit dem doppelt geflügelten Engelsköpfchen, den Kristus, der halb im Grabe steht, den dicken Kranz als äußere Archivolte, die Nischen mit Engeln, nur ist alles entwickelt und fester gefügt. Wenn aber noch ein Zweifel darüber bestehen kann, wer hier die Hand im Spiele gehabt hat, so weisen darauf deutlich die beiden colonnine formate di specie di fasci di foglie stilizzate di tipo classico . . . simili a quelle del tabernacolo di Mino del Reame[2]) in Santa Maria in Trastevere hin. Sie werden mit Vorliebe von Franz Laurana verwendet; so finden wir diese Baluster — sie stammen von Donatello's Judith — als Fuß der Lesepulte auf den Palermitaner Flachbildern in St. Franz, in Partana als Fuß eines Weihwasserbeckens, in Schacka an der Margaretenpforte, in Marseille an der Staffel des Lazarusaltars, um die Bildchen zu trennen. — Bei diesem in Neapel lernte sie Isaias unbekannter Mitarbeiter kennen, in dem wir, wie später nachzuweisen versucht wird, den dunklen Mino del Reame erblicken. —

Die Schlankheit des Vorbildes ist zu einer länglichen Überschlankheit geworden, Sockel und Gesimse sind bald zu schwach, bald zu schwer; gotische Nischen und Zierformen drängen sich plump und grob herein. An Stelle der zierlich gewundenen Säulen, die auf antikem Vorbilde beruhen und von den kräftig gerieften Pfeilern mit Mischkapitellen eingerahmt werden, lebt hier schlecht nachgeahmte Kosmatenarbeit wieder auf, und die rahmenden Pfeiler sind mißverstanden mit dem eingerahmten Schmuck bedeckt, wie ihn Brunellesko unter Balken, Bögen und an Fenster- und Türlaibungen anbringt. In der Ausführung sind unsere Meister so nachlässig, daß bei der ohnehin schon perspektivisch schlecht erfundenen Türwölbung des Vorbildes mit den Engeln der notwendige rückwärtige Kranz um das Halbbogenfeld ganz in die Brüche geht. Aus dem Gottvater im Giebelfelde, der hier seine Stelle von den Darstellungen des jüngsten Gerichtes und der gotischen Grabmäler her erhalten hat, wird ein das ganze Dachgesimse überschneidender Heiliger Anton; am Sockel fehlt die Verzierung durch

[1]) L'Arte IX (1906) S. 176 ff. Abb. S. 177 und 178.

[2]) Es wird gewöhnlich Mino von Fiesole zugeschrieben: 1471. Cicerone 194 d. und 458 k.

Kranz haltende fliegende Engel: kurz, wir haben eine Arbeit vor uns, die in ihren mißverstandenen Verhältnissen und der rohen Ausführung, in der Willkür, mit der sie mit den übernommenen Formen umspringt, sehr unvorteilhaft von den florentinischen Vorbildern absticht.

Und doch ist gerade dies die Eigenart Dominiks und — so oft er mit ihm zusammenarbeitet und unter seinem Einfluß gerät — auch Lauranas! Er ist viel zu selbständig und überschäumend, um sich, wie es ein weniger fantasiereicher Macher getan haben würde, streng an das Vorbild zu halten. Im Gegenteil, er wandelt es ab, ohne jede Rücksicht auf Bestimmung, Maß, Verhältnisse, nur so, wie es ihm gefällt, und auf die Ausführung wird kein Gewicht gelegt. Man kann sich nicht helfen von dem Eindruck, daß Dominik in erster Linie ein sehr guter Geschäftsmann war, der Aufträge annahm, wo immer er sie bekommen konnte, und sie ausführte, wie immer es gehen wollte. Gerade diese geschäftliche Seite der Tätigkeit Dominiks scheint unserm weicheren Franz gefehlt und ihn darum besonders an den Genossen gefesselt zu haben; daß die Gemeinschaft ihm zum Segen gereicht hätte, mag in materieller Richtung zutreffen. Im Künstlerischen ist Franz Laurana nur dann bedeutend, wenn er allein steht. Wie viel und wie wenig übrigens Dominik im Laufe der nächsten zwanzig Jahre hinzulernte und wie er unverkennbar im Einzelnen wie im Ganzen, im Aufbau wie in der Ausführung der gleiche formlose und zerfahrene, aber nicht gedankenarme Meister blieb, das lehrt ein Blick auf seine Arbeiten in Genua wie in Neapel und Sizilien, insbesondere das Altarwerk mit der sitzenden Mutter Gottes, das sich in der 1. Kapelle links der Franziskanerkirche zu Palermo befindet. Ein Vergleich mit diesem Werke ist auch deshalb lehrreich, weil es zwei wesentliche Bestandteile aufweist, die es mit der ersten größeren Arbeit verknüpfen, zu der Dominik den Vertrag unterzeichnete, der Schauseite der Johanniskapelle im Dom zu St. Lorenz in Genua: es ist das mit gotischen Nasen versehene Bogenrund und der aus dem „Eselsrücken" entwickelte Aufbau mit den Doppelvoluten. —[1])

Bei unserer Betrachtung des Florentiner Meßschränkchens ist Dominik vor Franz Laurana in den Vordergrund getreten: es hätte auch umgekehrt verfahren werden können. Denn tatsächlich werden die Werkstattarbeiten beider, die wir in Neapel und Sizilien antreffen, lehren, daß sie oft fast nicht voneinander zu scheiden sind. Da aber Laurana viel mehr (und zu seinem Nachteil) von dem Lombarden beeinflußt wird, und auch dieser es ist, dessen Name unter dem Vertrage für die Johanniskapelle in Genua steht, so mag ihm hier als vielleicht auch dem an Lebensjahren älteren der erste Platz in der Gemeinsamschaft beider gegönnt werden. —

Ihre Lehrzeit ist beendigt, die Werkstatt Brunelleskos nach dessen Tode aufgelöst, der große Meister selbst Ende Mai 1447 im Dome beigesetzt. Waren unsere beiden Künstler noch zu kurz in Florenz, oder gab es andere Gründe, daß

[1]) Vgl. S. 38.

sie dort nicht festen Fuß fassen: wir finden Dominik urkundlich, Laurana vermutlich von 1448 ab in Genua. Dort harrte eine ungewöhnlich glänzende Aufgabe der künstlerischen Lösung: die Ausschmückung der Kapelle Johannes des Täufers im Dome. Wenn Dominik damit betraut wird, so spricht das nicht wenig für den Ruf, den er sich in Florenz zu verschaffen wußte, und daß er Franz Laurana mit sich nehmen sollte, kann uns nicht wundern, gab es doch Arbeit für eine zahlreiche Schar von Bildhauern. Daß allein von Dominik im Vertrage die Rede ist, hat nichts Auffallendes; pflegt doch häufig in den Urkunden nur ein Meister dem Auftraggeber gegenüber als Unternehmer zu erscheinen. Für Lauranas Mitarbeit an diesem Werke spricht zunächst der innere Grund, daß es sich nur durch eine langjährige Zusammenarbeit erklären läßt, wenn beider Stil sich so ähnlich wird, daß man häufig meint, sie nicht mehr voneinander unterscheiden zu können. Dazu kommt aber noch eine ganze Reihe von anderen Erwägungen, die in die gleiche Richtung deuten, vor allem die, daß Lauranas Stärke Dominik gegenüber in der baulichen Plastik gelegen zu haben scheint. Laurana gilt uns mit Summonte als der Künstler, der den Triumfbogen in Neapel entwarf. Laurana ist der urkundlich beglaubigte Meister der Mastrantonio-Kapelle in Palermo, die als Vorbild für alle ferneren Bauten ähnlicher Art in Sizilien gedient hat. Laurana endlich errichtet die Doppellaube von Marseille. Alle drei sind aus demselben Geiste geboren: ist es nicht natürlich, daß der als baulich tätig nirgends nachgewiesene Dominik den in dieser Beziehung begabteren Genossen der gemeinschaftlichen Werkstatt aus Florenz mit sich nimmt, und daß nun aus ihrer Tätigkeit heraus ein Werk entsteht, das deutlich den Geist beider wiedergibt: Lauranas ersten schwankenden Versuch der baulichen Lösung einer derartigen Aufgabe, Dominiks lombardisch übersprudelnden dekorativen Geist auf donatellesken Vorbildern fußend, der sich nicht genug tun kann, beides sich durchdringend und verschmelzend, so daß es zur Unmöglichkeit wird zu sagen, wo des einen Werk anfängt, des andern aufhört?

II.

DIE JOHANNISKAPELLE IM DOM ZU GENUA.

(Abb. 1 und 2.)

Am 4. Mai 1448 schließt der Magister intaliator marmororum Dominicus Petrus de Bisono mit den beiden Vorstehern der ehrwürdigen Erbauungs-Bruderschaft des glorreichen Täufers, Baltasar Vinaldi und Kaspar Kattaneo, den Vertrag darüber ab, daß er innerhalb der nächsten achtzehn Monate für die Summe von 800 bis 1000 Lire[1]) unum capelum marmororum alborum, bonorum et pulcrorum in Ecclesia majori Januensi super capelam beatissimi Johannis Baptiste errichten solle, und zwar cum una volta (Bogen) cum duabus crozeriis (Architraven) et collonis tribus marmororum alborum et de uno pecio pro qualibet ipsarum collonarum, wie es sich aus der Zeichnung ergebe, die besagter Dominik in aller Förmlichkeit den genannten Vorstehern überreicht und bei ihnen hinterlegt habe.[2]) Die Säulen sollen mit den Kapitellen 24 Palmen hoch sein; neun Standbilder von je 6 Palmen, sowie vier „Geschichten" von schicklicher Länge sind anzubringen.[3]) Da nun die Verhandlungen sowohl wie die Anfertigung des Entwurfes längere Zeit werden in Anspruch genommen haben, so fällt die Übersiedlung Dominiks und Franz Lauranas nach Genua in das Jahr 1447. Vielleicht wurde auch die Zwischenzeit mit einem Besuche von Karrara ausgefüllt, um dort den Marmor, der in großen Mengen für die Kapelle anzuschaffen war, zu bestellen. Manches Jahr sollte darüber vergehen, ehe Dominik die Schuld dafür bezahlen konnte!

Das Jahr 1448 bezeichnet also den Anfang der Tätigkeit beider Meister in Genua: sie übertragen, was sie in Florenz bei Brunellesko und sonst dort gelernt haben, nach dem Norden. Umgewandelt, mißverstanden und lombardisch be-

[1]) Eine genuesische Lire gleich 6 £ heutigen Geldes: Cervetto, J. Gajini, S. 44, Anm. 2.

[2]) Es wird damit weder angedeutet, daß Dominik sie auch selbst verfertigt habe, noch ist das Gegenteil daraus zu schließen. Auch in einem ferneren Vertrage zwischen Dominik und seinen Auftraggebern heißt es einfach, die Dinge habe er so anzufertigen, ut aparet in suis designis oder ut per designum eisdem, sociis tradditum per dictum Dominicum aparet: Cervetto, a. a. O., S. 246.

[3]) Abgedruckt bei Alizeri, Notizie dei Professori del Disegno in Liguria. IV, Scultura. Genova 1876, S. 127, Anm. Cervetto, J, Gagini da Bissone. Milano 1903, S. 245.

reichert, wie hier die Kunst des großen Toskaners unter den jugendlichen Händen der beiden hervorwächst, bietet ihr Werk doch das erste Beispiel dieser Art, das den Beweis dafür liefert, daß auch nach Ligurien die „Renaissance“ unmittelbar von Toskana und nicht etwa von der Lombardei aus getragen wurde.

Vergleicht man die Bestimmungen des Vertrages mit dem Werke selbst, d. h. also der Schauseite nach dem Seitenschiffe zu, um die allein es sich handelt, so fällt sogleich auf, daß die Ausführung dem Auftrage nicht ganz entspricht; der von Dominik „hinterlegte“ Entwurf muß daher verschieden gewesen und abgeändert worden sein (womit wiederum einige Zeit wird verstrichen sein, da diese Änderung, wie wir sehen werden, zu einer Entfaltung größeren figürlichen Reichtums führte). Der Vertrag spricht von drei Säulen, neun Standbildern und vier „Geschichten“: in Wirklichkeit haben wir aber eine Anlage von vier Säulen, von achtzehn kleineren, elf größeren Standbildern, und nur die vier Flachbilder sind geblieben. Schwerlich wird das alles mit dem überreichen Zierrat, der an den Säulen, am Gebälk, in den Bogen der Krönung angebracht ist, so liederlich er ist, in „achtzehn Monaten“ fertiggestellt worden sein. Vielmehr werden wir eine ganze Reihe von Jahren dafür annehmen dürfen.[1]) Erst am 23. August 1455 hören wir von einem neuen Vertrage, den Dominicus Bissone de Petro über den Marmorschmuck einer Kapelle in der Kirche des Heiligen Hieronimus „del Roso“ (jetzt im Museum der Universität verschwunden) abschließt:[2]) Sie müßte in $1^1/_2$ Jahren fertig gestellt worden sein. Im Anfange des Jahres 1457 ist er schon nicht mehr in Genua, denn an seiner Stelle quittiert am 8. März 1457 der als sein Neffe und Mitarbeiter bezeichnete Elias Gaxinus de Bixono magister marmororum tamquam laborator et factor magistri Dominici de Gaxino de Bixono über der Empfang von 70 Liren als einer Restsumme für die Arbeiten, die man Dominik für die Johanniskapelle noch schuldete.[3]) Vielleicht führte er die Arbeit

---

[1]) Cervetto, S. 44, läßt den Bau bis 1465 dauern: ist dies richtig, so hat Dominik nichts mehr mit seiner Vollendung zu tun. Denn spätestens 1457 ist er in Neapel, (wahrscheinlich schon früher, s. S. 64). Wenn er (nach Cervetto, S. 45, Anm.) 1463 in Karrara war, so ging er nachweislich von Palermo aus dahin, wo er seit diesem Jahre nachweisbar ist, um Marmor zu kaufen: di Marzo, J. Gagini II, S. 20. Das endgültige Datum für die Fertigstellung der Marmorarbeiten unserer Schauseite gibt der Vertrag, den die Vorsteher der Bruderschaft des Täufers Nikolaus Adorno und Lazarus Doria, sowie Anton Gentile und Luzian de Rocka mit dem Meister Vinzenz Foppa von Brescia am 2. Januar 1461 abschließen: videlizet quia dictus magister Vincentius promisit dictis prioribus presentibus et stipulantibus depingere Capellam Sancti Johannis Baptiste in Ecclesia Januensi existentem tam in facie quam in cello ipsius Capelle bene usw. Die Färbung und Vergoldung der Marmorbildwerke an der Außenseite, (mag sie nun ausgeführt sein oder nicht), setzte deren fertige Aufstellung an Ort und Stelle voraus. vgl. Alizeri, Notizie dei Professori del disegno, I. Genoa 1873, S. 354, Anm. S. 356.

[2]) Cervetto, S. 246.

[3]) Alizeri, S. 132 Anm. 1. — Cervetto, S. 247. Man nimmt ohne weiteres an, er habe auch schon an der Johanniskapelle mitgearbeitet, so auch v. Fabriczy, Domenico Gaggini in Neapel. Repertor, XXVIII (1905) S. 104, was ja sehr gut möglich, aber nicht nachweisbar ist. Er wird zuerst 1441 erwähnt, in welchem Jahre er mit Lorenz, dem Sohne des † Martin von Lugano und anderen Lombarden an der Stadthalle von Udine beschäftigt ist: Joppi Occioni Bonafans, Cenni storici sulla loggia comunale di Udine. Udine 1887. — Cervetto, S. 51, Anm. 1.

gar nicht aus, ging noch 1455 nach Neapel und überließ sie seinem Neffen und Vorarbeiter Elias.

Wenn nun der Vertrag drei Säulen, jede aus einem Stück,[1]) neun Standbilder und vier Geschichten vorsieht, so reimt sich das schlecht mit dem einen Bogen und zwei Architraven: es kann sich von vornherein wohl nur um vier Säulen gehandelt haben. Denn drei Säulen würden zwei Bögen voraussetzen, und man erhielte eine Anlage ähnlich derjenigen, wie sie Laurana später in der Doppelhalle des Heiligen Lazarus für Marseille ausführte. Wo wären aber hier die „vier Geschichten“ anzubringen gewesen?

Wie es sich auch damit verhalten mag: so, wie das Werk jetzt vor uns steht, verrät es in seinem Aufbau ganz ebenso deutlich die Hand des Laurana, wie in seinen Einzelheiten und der Ausführung die des Dominik Gajini und ihrer gemeinsamen Werkstatt. Der Beweis hierfür ergibt sich aus der Übereinstimmung mit den nachweislich von Laurana ausgeführten baulichen Bildwerken, wie der Mastrantonio-Kapelle in der Franziskanerkirche zu Palermo und der eben erwähnten Lazarushalle in Marseille, wie wir denn auch den Nachweis zu erbringen hoffen, daß auch der Neapler Triumfbogen aus lauranischem Geiste geboren ist: von Dominik Gajini ist nirgends belegt, daß er jemals ähnliche Arbeiten sollte ausgeführt haben.

Freilich, sein Einfluß ist auch in dieser Hinsicht in Genua größer als anderswo; wie denn die Krönung in ihrem ungegliederten Reichtum ganz besonders seinen lombardisch-übersprudelnden Geist verrät. Die runden Bögen mit den gotischen Nasen wiederholen sich ganz so an dem besprochenen Altarwerk in Palermo (Abb. 43, 2); die Verkündigungsrundbilder in den Zwickeln mit ihrem maßlosen Akantusblattwerk kehren genau so an der Schauseite einer der Kapellen des ersten Schiffes der Franziskanerkirche dort wieder[2];) die Kränze mit bildlichen Darstellungen darin in derselben liederlichen Ausführung an der Vorderseite eines Sarges in der Spadaforakapelle ebendort. Echte Gajiniarbeit sind auch die schweren und formlosen Akantusranken in den Rahmen, die die „Geschichten“ umgeben.[3])

Mag man nun aber auch viel oder wenig von den großen Fehlern, die wir in der Verteilung der Maße im ganzen wie in den Einzelheiten nur allzu reichlich

[1]) Diese Bedingung entspricht ganz den Verhältnissen der Pazzikapelle, deren Vorhallen ebenfalls auf (glatten) Marignosäulen aus einem Stücke ruht: vgl. v. Fabriczy, Filippo Brunelleschi. Stuttgart 1892, Seite 229.

[2]) Sie kommen auch, allerdings weit bescheidener, in den Zwickeln der Mastrantonio-Kapelle vor, die Laurana urkundlich entwarf.

[3]) v. Fabriczy, Repertor. XXVIII (1905), S. 194 vergleicht sie nicht mit Unrecht an Kunstlosigkeit mit denen der Erztür Filaretes am S. Peter. Es sind auch die ganz gleichen Arbeiten Johannes Gajinis, wie die Sakristeitür von S. Maria des Kastells (1452) — abgeb. bei Cervetto, S. 54, Tafel VIII —, die Tür des Quartarahauses (1457) — Cervetto S. 56, Tafel IX — u. a. heranzuziehen. In Palermo gehört hierher die Seitentür der Augustinerkirche, Brogi 13890. Hier sind die Seitenpfeiler mit einem Zierrat übersponnen, den Dominik vom Hintergrunde der Verkündigung Donatellos in der Kreuzkirche zu Florenz nahm.

entdecken, auf Dominiks Schultern legen: auch Laurana bleibt mit verantwortlich dafür, denn seiner Erfindung entspringt das Gerüst des Ganzen, und die spätere Verwendung mancher Einzelheiten an Werken, für die er allein verantwortlich ist, beweist, daß er den unheilvollen und ungestümen Einfluß Dominiks ohne Widerstreben ertrug.

Laurana ist kein schöpferischer Geist ersten Ranges gewesen: er kann sich in keiner Weise mit seinem Namensverwandten Luzian messen und verläugnet den Mangel baulichen Empfindens am allerwenigsten bei der ersten größeren Aufgabe, die ihm gestellt wurde. Die Schauseite der Johanniskapelle in Genua ist nichts als der verballhornte Ausschnitt des Mittelstücks der Pazzikapelle,[1] — das vergrößerte Schmuckstück eines Goldschmiedes, wie denn Cervetto (der das Werk in heller örtlicher Begeisterung aufs höchste preist) bewundernd ausruft: es mache den Eindruck eines ungeheuren Goldschmiedewerkes von feiner Ziselierung! Wollte man, wie es wahrscheinlich ist, im Dom von Genua ein Stück Kunst von der neuen Florentiner Art haben, nicht der „modernen", denn darunter verstand man die Gotik, sondern der antiken, die Brunellesko vertrat, so konnten unsere Künstler ja kein besseres Vorbild finden, als diese Schöpfung ihres Meisters. Freilich, so sehr mißverstanden sie es, so völlig waren sie die Kinder ihrer Zeit, (der nicht die wenigen Großen, sondern die massenhaften Talente zweiten und dritten Grades den Stempel aufzudrücken pflegen), daß sie über der Freude an der neuen Form, über der Lust, sie mit dem tausendfachen Bildwerk zu schmücken, das die Antike in unerschöpflicher Fülle darbot, seinen baulichen Sinn ganz und gar außer acht ließen und damit einen Fehler beginnen, den nicht Laurana allein später noch wiederholt hat. Was für Brunellesko den Eingang seiner Vorhalle bildet, wird bei Laurana zu einer durchbrochenen Wand, an der alle Fläche zunächst durch einen überweiten Bogen möglichst zerstört, das Verbleibende dann aber mit eben so großem lombardischen Eifer zum Anbringen des reichsten Bildwerks ausgenutzt wird. Seine Vorliebe für den luftigen weiten Bogen[2] auf zarten, schmuckbedeckten Säulen bringt er schon von der Heimat mit: wir erinnern uns des Altargehäuses im Dome von Zara. Sein baulich unentwickelter Sinn hält ihn hier wie in Neapel, Palermo und Marseille in einer fast gebrechlichen Dünne und Zartheit fest. Doppelt schwach erscheint er in Genua für diese zu kurzen und zu zierlichen Säulen und für einen Überbau, dessen massige Last durch die Unfeinheit des Zierrats noch vergrößert erscheint. Für die mit Schmuck überzogenen Säulen boten auch die Pforten des Doms und der Taufkirche zu Pisa reiche Anhaltspunkte.

---

[1]) Vgl. Marcel Reymond, Sculpt. flor. 1899, III. S. 245. Er schließt von den Rahmen der Geschichten auf Filarete als Künstler.

[2]) Die Gesamtbreite des Werkes ist 12,26 m. Davon entfallen auf den mittleren Bogen 6,60 m, auf die zwei Seitenöffnungen je 1,85 m, die Pfeiler 0,49 cm, insgesamt 10,79 m. Die entsprechenden Maße der Pazzikapelle sind (v. Fabriczy, Brunelleschi, S. 222, Anm. 1): Mittlere Interkolumne der Vorhalle 5,43: seitliche 2,94. Also insgesamt 11,31 m.

Der Bogen der Johanniskapelle sitzt in der gleichen Weise auf wie der der Pazzihalle: sein Fuß lehnt an den Pfeilern, die ihn als Fortsetzung der Säulen begrenzen. v. Fabriczy erinnert daran, daß man diese Anordnung als einen Fehler dem Brunellesko vorzuwerfen pflege[1], und doch erscheint sie als einzige und geistreiche Lösung, die als solche denn auch sofort nachgeahmt wurde, ohne daß sie dort, wo es geschah, notwendig gewesen wäre wie in Florenz.

Man führt Brunelleskos Vorhalle mit dem Triumfbogen gern auf spätrömische Monumente (Dioklezianspalast in Spalato, Tempel zu Atîl, Musmiye, Damas) zurück.[2] Richtig hebt dagegen schon v. Fabriczy hervor (und Paolo Fontana[3]) faßt die Beobachtungen, die auch schon Müntz, Burckhardt, Dehio u. a. in derselben Richtung gemacht hatten, zusammen), daß der Florentiner Meister eine ganze Reihe seiner Vorwürfe in den romanischen Kirchen von Florenz vorfand: in der Taufkirche, der Apostelkirche, S. Miniato, der Pforte der Jakobskirche, der Stirnseite der Heilandskirche, den Resten der Stirnseite der Abtei von Fiesole und des Doms von Empoli: derselbe Gedanke, der zuerst von Vasari, zuletzt von Supino ausgesprochen wurde. Den Triumfbogen der Pazzikapelle konnte er sehr wohl vom Korausbau der Florentiner Taufkapelle nehmen.

Es mag hier in Form einer reinen Vermutung ausgesprochen werden, daß die beiden Laurana dem Meister die eine oder andere Anregung aus Dalmazien mögen mitgebracht haben. Vielleicht war ihnen der Diokleziansbau in Spalato bekannt. Die Zeitbestimmung macht keine Schwierigkeit; denn die Vorhalle zur Pazzikapelle braucht nicht schon mit dieser im Rohbau vollendet gewesen zu sein: vielleicht stellte sich erst im Laufe der Zeit heraus, daß der gotische Kreuzgang hier unterbrochen werden mußte. Laurana hätte dann in Genua nicht einfach abgeschrieben, sondern wenigstens dem Baugedanken nach aus eigenem geschöpft.

Schwerer ist die Anregung zu erklären, auf die Brunelleskos bizarissimo tempio degli Angeli zurückgeht. v. Fabriczy führt sie (S. 239) nach Springer auf die Minerva Medica in Rom und auf einen Vorläufer davon, ein Grabmal an der Appischen Straße, zurück. Allein, einmal ist die ganze Romfahrt Brunelleskos noch immer nicht bewiesen, sodaß einige sie rundweg für eine Erfindung Manettis erklären; ferner ist zwischen dem kuppelgewölbten Zehneck der Minerva Medica mit halbkreisförmigen Exedren ringsum mindestens ein ebenso großer Abstand wie zwischen dem Bau Brunelleskos und den frühkristlichen Rundkirchen, mit denen man ihn anderseits in Verbindung bringt. Warum Brunellesko sich an die Minerva Medica hätte halten sollen, wenn er S. Vitale — das aus derselben Quelle stammen soll — „sicherlich" kannte, ist nicht einzusehen. Nun findet

---

1) v. Fabriczy, a. a. O. S. 231.
2) v. Fabriczy, a. a. O. S. 223. Durm, Baukunst der Etrusker und Römer, Darmstadt 1885 S 258.
3) Il Brunelleschi e l'architettura classica. Arch. stor. Arte VI (1893) S. 256 ff.

v. Fabriczy mit vollem Rechte eine andere ganz überraschende Übereinstimmung zwischen Brunelleskos Rundbau und dem Dom zu Aachen, der alten Palastkapelle Karls des Großen, die sich sogar auf die annähernde Gleichheit der Hauptabmessungen erstreckt: Vielleicht bildet ein Glied in der Kette zwischen Aachen und Florenz wiederum Dalmazien, und die Vermittlung könnte Franz (oder Luzian) Laurana übernommen haben.

In Zara lernten wir bereits die Rundkirche des Heiligen Donat kennen: sie unterscheidet sich freilich dadurch von der Aachener Palastkapelle, daß sie ein volles auf Pfeilern ruhendes Doppelrund bildet. Insofern ist also die Übereinstimmung entfernter, als es bei dem von einem Sechzehneck umgebenen Achteck von Aachen der Fall sein würde. Dafür läßt sich aber ein so enger Zusammenhang zwischen Zara und Aachen einerseits, der Dalmatiner Stadt mit Florenz anderseits herstellen, daß die Möglichkeit, der Baugedanke sei Brunellesko über Zara vermittelt, immerhin vorhanden ist: Mit Aachen hängt Zara durch den Erbauer der Dankkirche, den Bischof Donat, mit Florenz durch F. Laurana zusammen. —

So finden wir den gleichen abgeschnittenen Bogen, ja die gleichen gepaarten gerieften Pilaster, am Brankaccigrab in Neapel[1]) und — als Nachahmung dieses — am Grabmal des Malizia Karrafa († 1438) in der Dominikanerkirche, sowie schon weiter entwickelt an dem des Kardinals Sanseverin in der neuen Marienkirche dort. Wenn H. Semper[2]) zum Brankaccigrab meint, die Profile der Archivolte würden durch die Pilasterpaare unschön abgeschnitten, so richtet sich also dieser Vorwurf in erster Linie gegen Brunellesko.

Genau dieselbe Art zeigen die Bogen der Lazarushalle in Marseille.[3]) In Genua findet sich auch eine bei Michelozzo beliebte Verzierung, die er am Haupt-

[1]) Wenn es richtig ist, daß der Bau der Pazzikapelle nicht vor 1429 begonnen sei — v. Fabriczy a. a. O. S. 216 — und bis in die vierziger Jahre gedauert habe, so muß auch für das Brankacci-Grab eine entsprechend späte Entstehung angenommen werden, will man nicht die Erfindung dieses Bogens dem Michelozzo zuschreiben. Mir scheint dies deshalb ausgeschlossen, weil sie an der Pazzikapelle eine Folge der baulichen Anlage ist, eine Lösung, wie sie Brunellesko kaum anders hätte finden können, während das Gehäuse in Neapel nur Nachahmung ohne jede innere Notwendigkeit ist. Nun soll zwar Donatello schon 1427 das Denkmal in Pisa begonnen haben, und A. G. Meyer (Donatello, S. 52) nimmt folgerichtig auch an, daß Brunellesko „das Pilaster-Motiv" im Obergeschoß der Pazzikapelle von Donatello entlehnt habe, „nachdem er es vielleicht schon an der Halle der Innocenti geplant hatte". Vielleicht ist das Gehäuse in Neapel überhaupt erst einige Jahre später entstanden, als zum mindesten das Modell für die Pazzikapelle bekannt war. — v. Geymüller, Die architektonische Entwicklung Michelozzos und sein Zusammenhang mit Donatello. Berl. Jahrb. XV (1894) S. 247 ff. erklärt sich die Sache in der Weise, daß er Brunellesko als den architektonischen Ratgeber der Firma Donatello-Michelozzo hinstellt. Zur Begründung führt er die langjährige Freundschaft beider Männer in Florenz und Rom an; die Absicht, für Or San Michele (1411) zusammen zu arbeiten; die gleiche Absicht (1415) für den Dom; die gemeinsame Tätigkeit an der neuen Sakristei der Lorenzerkirche. „So erklärt sich die auffallende Ähnlichkeit in der Komposition der Umrahmung des Brankacci-Denkmals und der Bogen der Vorhalle an der Pazzikapelle erst recht, ohne daß man den Beginn der letzteren um einige Jahre vorrücken müßte."

[2]) Donatellos Leben und Werke. Innsbruck 1887. S. 46.

[3]) Amadeo verwendet ihn am Grabmal Bart. Kolleons zu Bergamo, Bramante zu Abbiate Grasso (1477).

gesims seines Tabernakels in der Verkündigungskirche zu Florenz ganz ebenso anbringt wie am Brankaccigrabe: nebeneinander gestellte länglich eiförmige Riefelungen. Sie begegnen uns hier am Bogen unter dem Kranze und ebenso an der Mastrantonio-Kapelle Lauranas in Palermo als einziger Schmuck; denn hier fehlt der Kranz. Dagegen finden wir diesen wiederum samt den Riefen an der Margaretentür in Schacka und ohne sie in Marseille: an anderer Stelle werden wir nachzuweisen suchen, daß auch hier Brunellesko das Vorbild war. Bei Donatello sind die Riefen mehrfach an den Gebäuden des Hochaltars von Padua zu erkennen. —

Der in toskanischer Erinnerung (vom Kreuzgang neben der Pazzikapelle her?) abwechselnd aus weißem und schwarzem Marmor hergestellte Kassettenbogen ruht, wie die entsprechenden Innenbögen der Johanniskapelle, auf viereckigen Pfeilern. Sie scheinen von der Anlage Lauranas unabhängig zu sein, geben aber den gebrechlichen Säulen eine höchst willkommene Verstärkung.

Die von dem Florentiner mit Vorliebe gepflegte Überhöhung des Kapitells durch ein besonderes Zwischenstück, das in Florenz auch gern gerieft wird[1]), zeigen in zaghafter Nachahmung die Johannis- und Mastrantoniokapelle wie auch die Lazarushalle. Wo immer Laurana nachahmt, schwächt er ab: er ist ein ängstlicher Geist, der alle übermäßigen Kraftäußerungen scheut; bei ihm muß alles fein zurückhaltend und taktvoll vor sich gehen: er ist diskret wie kein zweiter, aber schöpferische Kraft liegt ihm fern. Der verkümmerte „falsche" Architrav, der sich, ohne mehr eine bauliche Bestimmung zu haben und ohne die feine antike Abstufung, in verschiedenen Höhen lediglich als Zierstück fast unmittelbar über den Bogen legt, hat seinen Urheber in Brunellesko, der ihn seinen romanischen Vorbildern in Florenz entnimmt[2]): und sein Schüler verwendet ihn noch abgeschwächter, noch mehr zur schmalen Goldleiste ausgezogen wie in Genua so auch in Neapel[3]), in Palermo, in Marseille. Jene gewellten Riefen, welche die Vorderseite so vieler römischer Sarkofage schmücken, verwendet Brunellesko an der Pazzikapelle; auch Laurana bringt sie an, und Gajini nimmt ihr die ohnehin schon nötige Ruhe, indem er sie mit einer Reihe von elf sinnbildlichen Lämmern besetzt. Nichts zeigt deutlicher die gedankenlose Nachahmung von Brunelleskos Meisterwerk als diese guten Tiere. In Florenz dient das auf einem Rechen liegende heilige Lamm im umkränzten Rund im Wechsel mit den doppeltgeflügelten Engelsköpfen als Schmuck des Gebälkfrieses in der Pazzikapelle. Es ist das W a p p e n b i l d d e r W o l l z u n f t, welcher der Gründer der Kapelle angehörte, und hat hier in Genua natürlich keinen Sinn. Man vergleiche auch Brunelleskos vollendeten Abschluß des Wellenfrieses durch das Eckwappen der Pazzi mit dem

[1]) So auch namentlich bei Michelozzo und seiner Schule. Vgl. die übertriebene Ausnützung dieses Vorwurfes in Rimini. — v. F a b r i c z y, Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1892, S. 172, 178 u. a. a. O.

[2]) P a o l o F o n t a n a, Il Brunelleschi e l'architettura classica. Arch. stor. Arte. VI (1893), S. 260.

[3]) In Neapel erscheint manches kräftiger: man muß es auf Lauranas zunehmende Erfahrung, vor allem aber auch das Vorbild setzen, dem er dort folgt.

Genueser Fries, der auch hier — sein Lamm wiederholt! Die gleiche Art des Schmückens der Pfeilerflächen, Fenster- und Türlaibungen, Unterseiten des Gebälks, wie es der Florentiner Meister zur Regel macht, wird auch in Genua versucht, und die gleichen Muster wiederholen sich hier wie dort.

Wie mit Goldschmiedearbeit sind die viel zu dünnen, in Florenz glatten Säulen überzogen: die Säulen im Dome von Zara sind ähnlich, und in der Doppellaube von Marseille ist die mittlere von gleicher Sinnesart.

Wie stimmt aber mit dem keuschen und sinnigen Florentiner Vorbilde die gotische Krönung mit ihrem fünffachen „Eselsrücken"? Daß diese schwere Bilderwand — die ganz im Sinne der getriebenen Goldarbeit an Reliquiarien behandelt ist — nach oben hin einer Auflösung bedarf, entspringt dem natürlichen künstlerischen Takte des Meisters,[1]) und daß er hierzu den „Eselsrücken" benutzt, ist nicht ganz so himmelschreiend, wie es uns Stilgerechten auf den ersten Blick erscheinen möchte. Freilich, hier läßt das Vorbild aus, und sicherlich hätte Brunellesko hier den Eselsrücken verschmäht. Dagegen stellt Donatello seine Gestalten noch unbekümmert in die gotischen Nischen von Or San Michele, und am Brankacci-Grabmal in Neapel braucht der Eselsrücken nicht Michelozzo zum Vorwurfe gemacht zu werden: Er war seit der Nordtür am Florentiner Dom vollständig hoffähig und jedenfalls von allen gotischen Formen die beliebteste. Laurana hatte ihn ja schon am Korgestühl einiger heimatlicher Kirchen kennen gelernt, Dominik war er sicherlich aufs beste vertraut, und den Auftraggebern wird der reiche Aufbau außerordentlich gefallen haben, schon weil er das unerhörte Neue mit dem überlieferten Alten herstellte.[2])

Lombardisch ist ja die Häufung der Schmuckformen und Figuren; wir möchten nur wünschen, daß sie besser ausgeführt, weniger als Massenarbeit erschienen.

Die Verzierung der Säulen und viereckigen (äußeren) Sockel zeigt durchweg die fettere naturalistische Art des Gajini, gegenüber der mehr ziselierenden Lauranas. Aus freier Hand, ohne vorherige Zeichnung, erscheinen Dominiks Zierformen wie aus Mehlkleister aufgetragen, flach und rundlich; sie sind wie ein dichter Überzug pflanzlicher und tierischer Formen, der weich, unregelmäßig, wie hingeschrieben die ganze Fläche bedeckt, ohne Tiefe, wie aus Kautschuk, sehr bewegt und reich an Erfindung. Laurana, der wohl auch hier und da auf der gleichen liederlichen Art betroffen wird, zeigt dann aber die alte Schule, die er

[1]) und auch Brunellesko plante einen Abschluß seiner Halle: v. Fabriczy a. a. O. S. 224.

[2]) Michelozzo verwendet ihn an der Stirnseite der Augustinerkirche in Montepulciano als Krönung, die in das gotisierende zweite Stock hineinragt. Schmarsow weist — Arch. stor. Arte XI (1893) S. 255 — auf die Nordtür des Florentiner Doms von Nanni Antonio di Banco als Vorbild hin. In Ragusa — wohin Michelozzo urkundlich nach dem Brande 1435 berufen wurde, und wo er also mit Onofrio Jordano aus Neapel zusammentraf — findet er ihn am Stadthause, von wo Georg von Sebenico ihn an die Pforte der Franzkirche in Ankona überträgt, die er urkundlich von 1454—59 herstellte; Abb. Arch. stor. Arte. XII (1894) S. 427. — Nach Sizilien nahmen ihn Dominik Gajini und Laurana mit, und letzterer verwendet ihn noch einmal an der Eingangstür von St. Margareten, Dominik am Gehäuse für die Johannisbüste in der Franziskanerkirche zu Palermo. Vgl. auch Marcel Reymond, La sculpt. flor. III. Florence 1899, 23 ff.

als Goldschmied und Ziselier durchgemacht hatte, in den schärferen Umrissen des Blattwerkes und dem weniger wilden Reichtum der Formen. Sein Zierrat ist auch nicht aufgelötet, wie der Gajinis: er ahmt vielmehr die getriebene Arbeit nach, die mit dem Ziselierstichel überarbeitet wird. Deutlich tritt diese seine Art besonders dort hervor, wo man sie unmittelbar neben guter ehrlicher Marmorarbeit findet: man vergleiche z. B. das Stück des einen Pfeilers der Lazarushalle: links die „Goldschmiede-Arbeit" der Laurana-Werkstatt, rechts Sumalvito, den Schöpfer der Unterkirche des Neapler Doms.

Der figürliche Schmuck besteht aus vier Flachbildern — „Geschichten" —[1]); achtzehn Nischenfiguren — den Aposteln und sechs Tugenden —; sieben Darstellungen in Rundbildern; vier Paaren von studierenden Kirchenvätern neben einer Krönung Mariens; elf Krönungsgestalten; sieben Englein — Putten — und den schon erwähnten elf Lämmern! Leider ist die Beurteilung dieses reichen Schmuckes wegen der ungeschickten Höhe, in der er angebracht ist, außerordentlich schwer. Die krönenden Rundfiguren verlieren sich so sehr im Dunkel der Höhe, daß sie sich einer näheren kritischen Untersuchung entziehen. Daher es denn der Zukunft vorbehalten bleiben muß, dies früheste Denkmal der Auflebung in Nord-Italien im Einzelnen zu zergliedern. Übrigens würde man einem grundsätzlichen Irrtum verfallen, wollte man von der Forderung ausgehen, es müßten die „verschiedenen Hände", die daran gearbeitet haben, klar und reinlich auseinanderzulegen sein.[2]) Hier, wie später auch bei dem Triumfbogen in Neapel, gilt, was man von den Bildhauer-Werkstätten der 1300 und 1400, der Art ihres Arbeitens, namentlich der bis auf die Spitze getriebenen Arbeitsteilung weiß: „Das Mailänder Beispiel, welches Boito anführt — sechs Meister nach- und nebeneinander an einer Magdalenenstatue tätig! —, steht keineswegs vereinzelt da. Begreiflich also, daß Stilkritik an solchen Werken zweifelhaft bleibt!"[3]) Und was insbesondere unsern Franz Laurana betrifft, so dürfen wir deshalb, weil wir ihn später als den Verfertiger von Gottesmüttern und Frauenbrustbildern kennen lernen, nicht schließen, er müsse sich ebenso schon in seiner Frühzeit betätigt haben. Selbst in Neapel, wo wir doch seine Tätigkeit am Triumfbogen urkundlich belegen können, wird es uns nicht gelingen, seine „Hand" an Einzelgestalten nachzuweisen. Dagegen ergibt sich, daß er auch dort noch — von seiner baulichen Tätigkeit abgesehen — ganz in der Manier des Dominik Gajini aufgeht, dessen verhängnisvollen Einfluß abzustreifen oder vielmehr sich ihm nicht ganz unterzuordnen, ihm erst allmälich in Sizilien gelingt. Unser Meister war eine leicht beeinflußte Natur, und nur dort, wo man

[1]) Unter den Historien ist jede erzählende Darstellung zu verstehen. Das sienesische Skizzenbuch des Julian von San Gallo (herausg. von R. Falb, Siena 1902. Blatt 24) bezeichnet sowohl die viereckigen Flachwerke der Attika des Konstantinsbogens wie die Rundbilder und die darunter befindlichen Friesstreifen als „istoria".

[2]) Vgl. S. 8. Anm. 1.

[3]) Alfred Gotthold Meyer, Lombardische Denkmäler. Stuttgart 1893. S. XIII.

ihn allein läßt, tritt er so eigenartig und selbständig hervor, daß er unverkennbar wird. Überdies scheint er besonders im Entwerfen von Kunstwerken tätig gewesen zu sein. Vielleicht hängt es auch hiermit und mit seiner leichten Wandelbarkeit zusammen, daß wir ihn periodenweise stets ganz besonders mit der einen oder andern Art der Bildnerei beschäftigt finden. Als Goldschmied lernte er: was er aber in dieser Kunst schuf, vermögen wir nicht nachzuweisen. In Florenz wird er unter Brunelleskos Einfluß (und ganz wie dieser selbst) zum Baumeister: als solcher ist er in Genua und Neapel, z. T. auch in Palermo tätig und später noch in Frankreich, wie es das Leben mit sich brachte. Dann folgt die Periode seiner Münzgießerei, und wir erhalten sechs Jahre nichts als Schaumünzen, die er am Hofe des Königs Renat anfertigt. Weder vorher noch nachher finden wir ihn wieder ähnlich beschäftigt. Dann folgt in Sizilien die Blütezeit seiner Gottesmütter, in Neapel die der Frauenbildnisse. Nur das Alter zeichnet keine „Spezialität" mehr aus: er macht alles und nimmt die Aufträge an, wie sie kommen, reichlich dabei seine „Werkstatt" heranziehend und uns zu Gemüte führend, daß „Stilkritik an solchen Werken zweifelhaft bleibt!"

Wenn wir also Laurana mit Dominik Gajini in Genua beschäftigt annehmen, so beschränken wir uns darauf, ihm den baulichen Entwurf der Johanniskapelle zuzuweisen, und wagen kein Urteil darüber, wie weit er an dem bildnerischen Schmuck entwerfend, modellierend oder ausführend beteiligt gewesen sein mag.

Am wenigsten verraten seine Hand die vier Flachbilder, wo wir sie doch am ersten vermuten sollten, wenn Laurana seine Kunst als Goldschmied lernte: Sie gehören wohl ganz der Werkstatt Dominiks, das untere rechts vielleicht erst nach seinem Fortgang von Genua. Der Rankenrahmen, ähnlich dem des Filarete an der Peterstür, ist ebenso eine Erinnerung an Florenz, wie alles übrige. Dieselbe Ranke bekleidet den Pfeiler am Taufbecken der Johanniskirche dort; und die Belebung mit nackten Knaben geht auf die viel bewunderte Nordtür des Doms von Niccolo d'Arezzo zurück. Dargestellt sind links unten die Geburt des Täufers, oben seine Predigt in der Wüste, rechts die Enthauptung und darüber die Taufe des Heilandes. Vergleicht man diese Flachbildnerei mit der Lauranas — maßgebend ist das untere Bild am linken Pfeiler der Mastrantonio-Kapelle — so springt der Unterschied in die Augen. Lauranas Hintergrund stellt die Gebäude hin wie eine in flacher Zeichnung ausgeführte Ziselierarbeit. Die Perspektive ist tadellos, die Ausführung so liebevoll wie nur möglich[1]), die Technik ganz

[1]) Ließe sich aus architektonischen Hintergründen für den Künstler auf die Tätigkeit eines Baumeisters schließen — wie es z. B. v. Fabriczy tut, wenn er den baulichen Hintergrund einer Schaumünze als Beweis für die Begabung Peters von Mailand als Baumeisters anführt — so müßten die Architekturbilder auf Lauranas Werken allein schon genügen, um ihn mit Luzian in die vordere Reihe der Baumeister der 1400 zu stellen. Es ist aber ein anderes, Bauten zu entwerfen, ein anderes, sie auszuführen: mit welchem Recht hebt nicht v. Fabriczy die Genialität Brunelleskos hervor, indem er die Florentiner Kuppel ausführte, und wie schwach ist Laurana überall da, wo wir ihn als Baumeister ansehen! — Pasti setzte

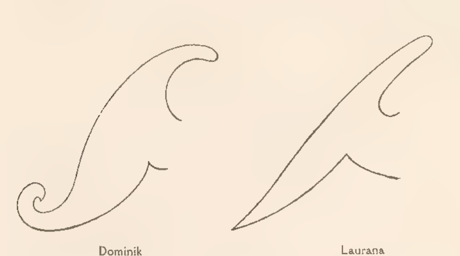
und gar die des geschulten Flachbildners, der seine Bilder von rückwärts in das Metall treibt, sie von vorn durch Ziselieren vollendet. — Ganz anders Dominik, dessen Stil ebenfalls von der Metalltechnik ausgeht, aber nur von der gesehenen, nicht von der praktisch geübten. Seine Art beruht auf dem, was er in Florenz sah; bald erinnert sie an Giberti, bald an Donatello und Desiderio. Eine Erinnerung an Donatello ist z. B. der flachgerundete Giebel auf dem Gebäude der „Enthauptung": sie ist der des Altars mit seiner Verkündigung in der Kreuzkirche entnommen: abgebildet u. a. bei Meyer, Donatello S. 58, doch kann sie auch Brunelleskos Tür im Kloster der Kreuzkirche entstammen. (Alinari 2192.) Seine Gestalten, die er bald in eine felsige Landschaft, bald in perspektivisch sehr mangelhafte Gebäude stellt (die noch an die Miniaturen der 1300 erinnern), sind an den Rändern tiefer unterschnitten, als Laurana es je tut, der jede scharfe Schattengebung vermeidet. Dagegen wirken Dominiks Flachbilder wie Karikaturen Donatellos und Desiderios. Wenn letzterer seine Gestalten in ganz flach geneigten Ebenen zu einander anlegt, und, um die Tiefen herauszubringen, die umgebenden Flächen leicht aushöhlt, ja einzelne Teile unterhöhlt und auch den Bohrer nicht spart, dessen Arbeit er für die Haare und Falten wirksamer benutzt, so steht dies nicht ungefährliche Beginnen an jener Grenze, die ein Meister innehält, ein nachahmender Schüler aber unfehlbar zu überschreiten pflegt. Dominik, weit unfeiner, liederlicher, oberflächlicher, behält zwar Desiderios Grundsatz bei — flache Ebenen, umrissene Gestalten, vertiefte Flächen —, hat aber nicht die Einsicht, innerhalb der scharf gezogenen Grenzen zu bleiben: nirgends führen sich die Ebenen zu jener Klarheit, die alle Grundbedingung der Flachbildnerei ausmacht. Bei sehr flüchtiger Beobachtung und Zeichnung gibt er seinen Figuren eine bis zur schweifenden Unruhe und Zerfahrenheit gehende Lebendigkeit, gliedert seine Massen schlecht oder garnicht, kümmert sich nicht darum, wie und ob seine Gestalten gehen und stehen können, haut Landschaft und Architektur hin, wie es gerade kommt, und steht zu Desiderio etwa in demselben Verhältnis wie Sacketti zu Bockaccio; jener schwätzt, wo dieser in fein abgewogenen Sätzen kunst- und geschmackvoll mit frischer Körperlichkeit des Ausdrucks erzählt.

Dominik ist lombardischer Schnellkünstler und Fabrikant; er geht mit dem Marmor um, als ob es Papiermasse wäre; er ist rührig und voller Einfälle, aber kein Plastiker; er ist ein vortrefflicher Geschäftsmann, der alle Aufträge des geehrten Publikums mit unerhörter Schnelligkeit ausführt, aber kein Künstler, und wenn er sich mit dem weit zarter fühlenden, zurückhaltenden, still und fleißig arbeitenden Laurana zusammentut: so sucht er sich damit einen Genossen, der ihn vor allen Dingen künstlerisch ergänzt. Die Verbindung mag ihm von großem

auf die Alberti-Münze dessen Entwurf des Malatestatempels: war er darum Architekt? Die Schaumünze des Sperandio auf Franz Sforza zeigt auf der Rückseite einen Fantasiebau: wir können aber dem Münzgießer darüber kein größeres Lob spenden, als daß er „dem architektonischen Verständnisse unseres Meisters alle Ehre antut." Mackowsky, Berl. Jahrb. (1898) S. 172.

Nutzen gewesen sein: unserem Meister hätten wir gewünscht, er wäre niemals mit ihm zusammen gekommen.[1])

Unter diesen Umständen mag es auch entschuldbar sein, wenn wir darauf verzichten, weder die zwölf Apostel in den Nischen der Pfeiler der Bilderwand, noch die sechs Tugenden in denen der Krönung, noch endlich die elf krönenden Figuren in reinlicher Scheidung dem einen oder andern Mitglied unserer Genossenschaft zuzuweisen: Die Ausführung ist — soweit man sie beurteilen kann — so schablonenhaft, daß es wie gleichmachende Maschinenarbeit darüber liegt und die Spuren einer künstlerischen Persönlichkeit verwischt. Immerhin sprechen einige der Apostelgestalten in der Modellierung, wenn man sie mit denen an der Margaretentür von Schacka (Abb. 26, 1) vergleicht, für eine Beteiligung Lauranas: so scheint mir die Haltung des Paulus — der unteren Gestalt links vom Bogenansatz — in der unteren Heiligenfigur rechts in Schacka wieder aufzuleben. Daß Laurana an der Schauseite der Mastrantonio-Kapelle in den Zwickeln ebenfalls eine Verkündigung anbringt, wurde schon vermerkt. Aber die Ausführung ist anders, und die Form der Fittiche des Engels für beide Meister bezeichnend. Dominik gibt den Flügeln eine im Bogen vorspringende Schulter und eine gewundene äußere Schwungfeder. Auch bei Laurana springt das Schulterstück weit vor, aber nicht im Bogen, sondern gerade, und auch die Schwungfeder steht gerade weg. Hier die Formel, die man für Laurana auch durch seine ganz bezeichnenden Wappenhalter am Sockel des Lazarus in Marseille (Abb. 57, 2) und die im Mondfelde der Margaretentür in Schacka (Abb. 26, 1) belegen kann.



Einen gleichen Gedanken wie in Genua führt Laurana in Palermo mit den an Lesepulten fromme Fragen verhandelnden Doppelgestalten von Kirchenvätern und Evangelisten durch: dort sind sie in Flachbildnerei zwiefach

[1]) Immerhin sind es derartige Naturen, welche eine künstlerische Bewegung wohl nicht in die Tiefe, aber in die Weite führen: Sizilien trägt noch heute den Stempel der Tätigkeit Dominik Gajinis und seiner Nachfolger. Die Menge seiner Arbeiten dort, die wir uns größtenteils in der Fabrik Laurana-Gajini hergestellt denken müssen, ist ganz erstaunlich und einer der Hauptgründe für die Schwierigkeit, die Werke der Meister reinlich zu scheiden. Bezeichnend ist z. B. Dominiks Handel mit Lorenz von Faenza in Barzellona (Sizilien), dem er gleich drei Gottesmütter zum Vertriebe übersandt hatte. — Als sichere Grundlage der Stilkritik muß man das Gandolfgrab in Polizzi betrachten, das allerdings erst 1482 entstand. Allein das mittlere Flachbild mit dem Sarge des Heiligen, der in feierlichem Zuge mit Tubenbläsern und Baldachinträgern zu Grabe getragen wird, stimmt so mit den Flachbildern von Genua überein, daß man sich nur wundert, wie wenig der Meister in den 36 Jahren seinen Stil verändert hat! Auf Dominiks Tätigkeit in Neapel, für die auch v. Fabriczy neuerdings mit vollem Rechte den kleinen Triumfzug und die „Büsten

an den Pfeilern angebracht; hier wiederholen sie sich viermal in den runden Höhlen der Krönungsgiebel.[1]) Die Mittelhöhle füllt eine Krönung Mariens aus. Der Gedanke, je zwei Heilige zu vereinigen, war wohl von Donatellos Sakristei der Lorenzerkirche hergenommen: auf den unglücklichen Türflügeln sind sie stehend angebracht; tiefer wirkten die schönen Paare über den Türen: die Heiligen Kosmas und Damian, Stefanus und Lorenz. Zweifellos haben auch die Evangelisten-Gestalten Lorenz Gibertis von der Nordtür — wie sie unverkennbaren Einfluß in Palermo hatten — schon hier in der Haltung und Faltengebung vielfach anregend mitgewirkt. Übrigens verschwinden die Einzelheiten dieses viermal wiederholten Vorwurfs wohltuend im tiefen Dunkel der Wölbungen.

Die fünf Grotten sind von sechs Pfeilern begrenzt, die in ihren flachen Nischen ebenso viele Profeten von wie es scheint gleichgültiger Mache umschließen. Die Pfeiler enden in einer Art fantastischer Fialen, die zunächst aus einem Konglomerat doppelt geflügelter Florentiner Engelsköpfe bestehen, über die sich eine Art in die Höhe gereckten vierkantigen Kapitells erhebt. Seine Vorderseite schmückt ein lang herabhängender Kranz. Gekrönt werden diese völlig stillosen Gebilde von sechs Tugenden, von links nach rechts (soweit sie zu erkennen sind), dem Glauben mit dem Abendmahlsbecher, der Gerechtigkeit mit dem Schwert, der Hoffnung, die Hände faltend, der Liebe,[2]) der Mäßigung mit den zwei Gefäßen (?), endlich der Stärke oder Klugheit.

Alfonsos" und „Ferdinands" im großen Saal der Neuen Burg in Anspruch genommen hat (Repertor. XXVIII (1905), S. 193—95), kommen wir noch zurück: Den dort verzeichneten Übereinstimmungen (die Ranken der Umrahmung der Flachbilder; die Zwickelblätter; die gewundenen Kränze um Nimfe und „Büsten"; die Architravplatte mit den Riefen; die Adler und Greifen; die Flügelform der Engel und deren Schwungfeder) würden noch hinzuzufügen sein: die dickbäuchigen Engel mit dem geschwungenen Tuche; die gleiche Art der Faltenbildung; die vorn gehobenen, hinten schleppenden Gewänder; die unruhige Lebendigkeit und schlechte Verteilung der Massen; der gleiche Baumschlag; vor allen Dingen aber die gleiche Flachbildnerei mit den Unterhöhlungen und der Schattenbildung wie in Genua. — Die Einrahmung der Flachbilder mit ihren Putten im Rankenwerk ist eine Erinnerung an die Antike, gemischt mit der an die Florentiner Domtüren Nikolaus von Arezzo und Peter Johannes des Deutschen.

[1]) Diese scheinen ihrerseits von Orkagnas Altargehäuse in Or San Michele, zu stammen. — Die Vorbilder gehen auch hier ins frühe kristliche Mittelalter zurück. „Die beiden typischen Elemente, welche die syrischen und griechischen Evangeliare des 6. Jahrhunderts auszeichnen, nämlich die Bildnisse der Evangelisten und Monumentalkompositionen, kennzeichnen auch die unzähligen Kopfleisten der zweiten Periode, die den Evangelientext begleiten, sei es, daß dieser einfach beschrieben oder für die liturgische Lesung hergerichtet ist (Perikopen). Meist sind die Evangelisten allein. In den ältesten sind sie indes noch von anderen Persönlichkeiten begleitet, Krist, der Jungfrau oder dem Heiligen Peter dem Einsiedel. Alle diese Persönlichkeiten stehen wie aus Stein gehauen, so Eusebius, Ammonius und zwei der Evangelisten des Rabula. Aber die alte Überlieferung des Dioscorides und des Rossanensis nimmt in den folgenden Zeiten den Vortritt und stellt den sozusagen kanonischen Typ fest, den man an den Hängebögen der Kirchen findet. Da sitzt der Evangelist stets vor seinem Pult mit Schreiben beschäftigt und oft mit Fantasiebauten im Hintergrunde. Aber von den alten Allegorien bleiben nur Spuren, die göttliche Hand den Heiligen Johannes erleuchtend, der ihr manchmal den Kopf zuwendet, während sein Schüler Prochoros göttliche Eingebungen auf die Rolle zeichnet." A. Michel, Histoire de l'Art, I, 1. Paris 1905. S. 252.

[2]) Sie ist hier als Mutter mit nur einem Kindchen dargestellt, für das zweite fehlte der Platz.

Die über den Grotten mit den disputierenden Kirchenvätern in der Form gotischer Eselsrücken errichteten Giebel tragen neben mächtigem Akantusblätterschmuck je ein umkränztes Rund mit flachem Bildwerk, dessen Inhalt sich auf den die Spitze krönenden Heiligen bezieht. Diese stehen auf korbartigen Sockeln, den mißverstandenen Nachbildern der nicht eben glücklichen Wandkonsolen für die Gurten der Vorhalle des Findelhauses Brunelleskos. In der Mitte beherrscht die Gestalt Kristi das ganze Werk; das darunter befindliche Rund stellt die Taufe dar. Genau so hebt der getaufte Heiland die Arme zum Gebet auf dem Flachbilde am Weihwasserbecken im Dom zu Palermo, vierter Pfeiler links. Auch die Haltung ist im allgemeinen die gleiche. Zu seiner Rechten steht der Heilige Sebastian an einen Baum gelehnt, dessen Wipfel sich gedankenlos bis zur gleichen Höhe wie die Kristusgestalt in der Mitte erhebt. Darunter ist des Heiligen Tod durch Bogenschützen dargestellt. Neben ihm steht der Heilige Georg mit unverkennbarer Erinnerung an Donatellos dreißig Jahre vorher entstandenes Kunstwerk von Or San Michele; darunter die Drachentötung. Zu seiner Linken befinden sich der Heilige Lorenz und seine Marter, sowie der Heilige Siro mit der Vertreibung des Basilisken.

Ich bin nicht imstande, durch nähere Stilkritik die mehr oder minder große Verwandschaft dieser Gestalten mit der toskanischen oder lombardischen Bildnerei nachzuweisen: die augenfällig flüchtige und formelhafte Mache deutet auf Gajinis Werkstatt, das Gesamtwerk in seiner baulichen Anlage wie in seinen einzelnen Teilen auf Florenz, und nur der Mangel an Maß, sei es, daß man ihn auf die Verhältnisse untereinander, oder auf den überreichen Schmuck bezieht, ist lombardisch.[1])

Dennoch hat das Werk kunstgeschichtlich keine geringe Bedeutung.

Die bisherige Beurteilung der Auflebung in Genua ging davon aus, daß sie weniger von Toskana als von Oberitalien her eingedrungen sei; „Bildhauer aus Komo und der Nachbarschaft waren auch hier Träger der neuen Kunstweise, auf die die reiche Seestadt schon wegen der bequemen Gelegenheit, ihre Arbeiten zu Schiff nach Spanien und Frankreich auszuführen, Anziehung übte".[2]) Letztere Bemerkung geht auf eine spätere Zeit, und die Angabe, daß Bildhauer aus Komo die Träger der neuen Kunstweise gewesen seien, ist nur in dem Sinne richtig, daß Dominik Gajini aus Bissone am Luganersee stammte, daß er aber seine Schule in Florenz erhielt, was das Wesentliche ist.

Dadurch, daß Dominik mit Hilfe Franz Lauranas die Formenwelt Brunelleskos und Donatellos, wenn auch mißverstanden und durch heimische Geschmacksfehler entstellt, nach Genua verpflanzte, gebührt dieser Stadt der Ruhm, das erste Denkmal der toskanischen Auflebung in Norditalien zu besitzen. Die neue Kunst schlief auch dort nicht wieder ein, und Dominiks Mitarbeiter Elias und Johann Gajini

---

[1]) Vgl. C. Justi, Lomb. Bildwerke in Spanien. Berl. Jahrb. XIII (1892) S. 8, 9.

[2]) Cic. (IX.) S. 205.

von Bissone hinterließen eine ganze Reihe beachtenswerter Arbeiten. Daß aber die Auflebung von Genua aus irgend einen bedeutenden Einfluß ausgeübt hätte, kann man nicht behaupten. Teils liegt dies an seiner landeinwärts abgeschlossenen Lage, besonders aber daran, daß sehr bald Mailand die Führung übernahm, als Filarete und Michelozzo gefolgt von Bramante dort ihre Tätigkeit entfalten konnten. Gegen sie hätten weder der zerfahrene Macher Dominik Gajini noch der stille und nicht eben kraftvolle Neuerer Franz Laurana etwas ausrichten können, und es entspricht nur dem Zwang der natürlichen Verhältnisse, wenn wir beide nach dem Abschluß ihrer Tätigkeit in Genua südwärts wandern sehen — dorthin, wohin nur eben der erste und in jahrzehntelang kriegerischen Unruhen spurlos verwehte Hauch der Auflebung mit Donatellos Brankaccio-Grab gedrungen war, nach Neapel und weiter nach Sizilien und Frankreich.[1])

Wir können an dieser Stelle noch nicht dem Einwande unserer Leser begegnen, daß die Beweise für die Beteiligung Franz Lauranas an der Johanniskapelle in Genua nicht überzeugend genug seien: erst, wenn man rückwärtsschauend das ganze Lebenswerk unsers Meisters überblickt, und wenn die oft tief versteckten Fäden, die von Florenz nach Genua, nach Neapel, Frankreich, Sizilien weisen, sichtbar werden, wenn (wie wir zu hoffen wagen) der Leser selber neue Spuren findet, die in der gleichen Richtung verlaufen: erst dann wird man imstande sein, zu beurteilen, ob die Grundlagen unsers Gebäudes sicher genug gelegt sind, um die oberen Stockwerke, von deren Einrichtung wir sicher unterrichtet sind, tragen zu können. Vielleicht könnte man aber schon in der Verteilung der Arbeiten an der Johanniskapelle, wie wir sie vornahmen, indem wir Dominik im wesentlichen für den bildnerischen Schmuck, Laurana aber für den baulichen Entwurf verantwortlich machten, einen Widerspruch und eine Widerlegung für unsere Annahme finden, Filarete könne mit dem vortrefflichen sultore aus Slawonien nur unsern Franz Laurana gemeint haben: hebe er ihn doch als Bildhauer und nicht als Baumeister hervor! Dem gegenüber ist zu bemerken, daß im Sinne Filaretes Laurana kein ingegnere oder architetto wie etwa sein Lehrer Ser Pippo, sondern eben ein Bildhauer war, in dessen Wirkungskreis solche Anlagen, wie die Schauseite einer Kapelle, Altargehäuse, Denkmäler, Gräber usw. gehörten. Wird doch auch Peter von Mailand, der es gar zum Oberbauinspektor der Könige von Neapel brachte und als Schöpfer des Triumfbogens dort angesehen wird, niemals Architekt genannt, und die wenig befriedigende Art, wie der Bogen bautechnisch hergestellt ist, beweist zur Genüge, daß er ebensowenig ein Architekt im Sinne Filaretes war, wie unsere beiden Meister in Genua, die Bildhauer waren und Zeit ihres Lebens geblieben sind.

---

[1]) Einen entfernten Einfluß der Johanniskapelle mag man in der Krönung des Grabmals der Kardinäle von Amboise in der Marienkapelle des Doms von Rouen erblicken (Abb. Palustre, La Ren. en France, Paris 1881, II). Auch hier finden sich die Nischen mit sitzenden Doppelheiligen, darüber ein krönendes Türmewerk, deren Hauptvorwurf die Muschel usw.

III.

NEAPEL UND DER TRIUMFBOGEN.

1. VORGESCHICHTE DES BAUS.

Wir haben bereits S. 1 erwähnt, daß der Name Franz Lauranas (ebenso wie der Dominiks) zum ersten Male in Neapel urkundlich am 31. Januar 1458 auftaucht.

Dies will indes nicht besagen, daß er nicht schon früher dort war. Gelingt uns der Beweis, daß er den Triumfbogen des Königs entwarf, so muß er dort mit den frühesten Meistern, die als mit diesem Werke beschäftigt erwähnt werden, eingetroffen sein. Aber auch hiervon abgesehen ist dieser Schluß aus anderen Umständen zu ziehen. Zunächst sind die Angaben der Rechnungsbücher, auf denen auch unser Beleg beruht, sehr unordentlich, lückenhaft und ungenau.[1]) Urkunde I enthält die Zahlung von 70 Dukaten für ein Marmorbrustbild des Königs nach dem Leben von Dominik Montemignaio. Es datiert vom 20. Juli 1455: dieselbe Summe für denselben Auftrag ist in der Urkunde IV vom 31. Januar 1456 vermerkt. Erst am 31. Januar 1458, also kurze Zeit vor dem Tode des Königs, werden der Genossenschaft von Künstlern, die aus Isaias von Pisa, Anton von Pisa, Peter von Mailand, Dominik Gajini, Franz Laurana und Paul Romano besteht, zwei hundert Dukaten auf die Gesamtsumme von 3800 Dukaten bezahlt, für die sie die Anfertigung der figures del arc triumfal del Castell nou übernommen haben, ausbezahlt: von diesen Künstlern wird Isaias schon am 31. Januar 1456 (III) erwähnt: es ist anzunehmen, daß auch die anderen mindestens um diese Zeit schon am Triumfbogen tätig waren; wird doch auch des Andreas von Aquila unter dem gleichen Tage Erwähnung getan. Von Peter von

[1]) Vgl. die Zusammenstellung bei v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XX (1899), S. 147, nach der wir im folgenden mit den römischen Ziffern anziehen. — So finden wir trotz der sehr genauen Vertragsbestimmungen, nach denen die Baumeister jede Woche 200 Dukaten und den Rest von 1366⅔ am Ende jeden Monats erhalten sollten, nur einen einzigen Ertrag von 300 Dukaten; unterm Juli 1453 an die Baumeister der Neuen Burg Onofrio Jordano, Karl (und Pertello) Marino und Coluzzo Stasio: Minieri-Riccio, Alcuni fatti. Arch. Stor. Nap. VI (1881) S. 421; und wenn auch die Zahlungen sehr mangelhaft gewesen sein mögen, so ist doch ganz ausgeschlossen, daß von den 41 000 Dukaten der Gesamtsumme und den 12 Dukaten Monatsgehalt (im Jahr also für vier Meister 576 Dukaten) nur diese eine geringfügige Summe sollte ausgezahlt worden sein. Vgl. S. 54 ff.

Mailand wissen wir nach den neuerdings von v. Fabriczy aufgefundenen Urkunden[1]), daß er in der ersten Hälfte des Jahres 1452 in Ragusa war, und daß er von seinen Verpflichtungen dort auf die Bitte des Königs Alfons entbunden wurde, der ihn nach Neapel berief. Wann er wirklich dorthin kam, ist sehr schwer festzustellen, denn es geht nicht an, die verschiedenen Lombarden, die mit Namen Peter als Baumeister oder Bildhauer beschäftigt sind, alle mit der Person (oder den Personen) gleichen Namens, die in Neapel an der Neuen Burg arbeiteten, gleich zu stellen. Ein Peter Johann von Komo [Urkunden 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 16 v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XX (1899) S. 151/2] scheint in Siena und Orvieto; ein anderer Meister Peter Johann von Varese (Urkunden 10, 11, 13, 14, 15, 17) mit dem gelegentlichen Zusatze eines nipote di m⁰. Beltrame in Rom gearbeitet zu haben; dieser ist vielleicht derselbe, der am 31. 1. 1456 und 1458 seinen Mietzins in Neapel bezahlt erhält und an den Ymatges der Neuen Burg arbeitet, während der unterm 30. IX. 1465 (Urkunde 30) als Oberbauleiter an der Neuen Burg genannte nie anders als einfach Pere de Milana (Urkunde 20, 21, 30, 36), Petrus de Mediolano (22, 35, 37, 43), Pierre de Millain (24, 25, 26 usw.), auch kurzweg Mestre Pere (29 usw.) heißt und mit seinem vollen Namen als Peter Martin (32, 34, 34a) von Mailand bezeichnet werden muß, wie er sich denn auch so auf dem von ihm selber entworfenen Grabmale nennt: Petrus de Martino Mediolanensis. Da er nun auch in den beiden Urkunden von Ragusa nur einfach als Meister Peter von Mailand bezeichnet wird, so ist der Schluß gerechtfertigt, in ihm und Peter Martin den gleichen Künstler zu sehen, während ein anderer Lombarde Peter Johann zu gleicher Zeit mit und unter ihm an der Neuen Burg beschäftigt war.

Nehmen wir nun an, daß Peter Martin dem Rufe des Königs Folge leistete, so wäre er in der zweiten Hälfte des Jahres 1452 nach Neapel gekommen. Der König scheint sich anfangs des genannten Jahres nach Ragusa gewandt zu haben, und es ist erlaubt, anzunehmen, daß er sich um dieselbe Zeit bemüht haben wird, auch andere Künstler nach Neapel zu ziehen. Denn wir werden sehen, daß die Arbeiten damals an der Neuen Burg in vollem Flusse waren, und daß also der König Umschau halten mußte, die für den großen Triumfbogen und die weitere Ausschmückung der Burg nötigen Kräfte zu gewinnen. Dazu gehörte auch der Baumeister Onofrio Jordano, einer der vier Maurermeister von La Cava — die Kavesen spielen für Süd-Italien dieselbe Rolle wie die Kampionesen im Norden —, mit denen am 19. April und 21. Mai 1451 König Alfons den großen Vertrag über den Aufbau der Neuen Burg abschließt.[2]) Von ihm wissen wir, daß er durch Vermittlung der Agenten der Freien Stadt Ragusa in Neapel, Andreuzzo Bulbito und Jakob Cotrugli, den Auftrag erhält, die Wasserleitung der Stadt zu erbauen,

[1]) Repertor. XXVIII (1905) S. 192/93.

[2]) H. W. Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Süd-Italien. III u. IV. Dresden 1860, S. 186 ff.

eine Aufgabe, die er 1430—1438 ausführt[1]); wie er denn auch 1440 das im Brande vom 10. August 1435 teilweise zerstörte Stadthaus herstellt. Im Jahre 1450 wird er von neuem dahin berufen, und 1455, 8. Juli, erbitten sich ihn oder einen vollgültigen Ersatz die Ragusen auf 2—3 Monate, um Geschütze zu gießen.[2]) Wir werden wohl nicht fehlgehen, wenn wir die Berufung Peter Martins von Mailand durch König Alfons mit Onofrio von La Cava in Verbindung bringen.

Es ist nun zwar nicht mit unbedingter Sicherheit festzustellen, ob Peter auch wirklich um diese Zeit schon dahin ging. Wenn wir aber in die Einzelheiten der Baugeschichte des Triumfbogens eintreten, so werden wir finden, daß eine so frühe Berufung durchaus der Wahrscheinlichkeit entspricht. Unbedingt sicher muß seine Ankunft um diese Zeit von denjenigen angenommen werden, die ihn für den „Erfinder" des Triumfbogens halten; denn es kann keinem Zweifel unterliegen, daß dieser in der Hauptsache in dem Jahrzehnt 1452—1462 entstand: man kann aber dann nicht annehmen, daß er erst nach Neapel gekommen sei, als er mit der Bildhauergenossenschaft dort zum ersten Male am 31. Januar 1458 erwähnt wird, der Bogen selbst also zum großen Teile bereits fertig sein mußte. Aber auch, wenn man Peter nicht für den Verfasser des Entwurfs hält, erscheint es uns ein Übermaß von Zweifel, wenn man ihn nach der Lösung des Raguser Vertrages irgendwo anders sucht als in Neapel, wo man ihn später findet, während keine Urkunde meldet, daß er von Ragusa zunächst anderswohin gegangen sei.

Viel unsicherer ist die Frage, wann Franz Laurana dahin kam. War auch er unter denjenigen, an die der König sich zugleich mit dem Entschluß, die Neue Burg herzustellen, wandte: so müssen wir auch seine Ankunft in Neapel etwa ins Jahr 1452 verlegen. Blieb er aber noch mit Dominik Gajini in Genua, so wird er erst mit diesem zusammen nach Neapel gekommen sein: was, wie wir sahen, spätestens 1456 der Fall gewesen sein dürfte. Daß die Wahrscheinlichkeit dafür spricht, Laurana um einige Jahre früher, Dominik gegen 1455 in Neapel anzunehmen, muß sich aus der Baugeschichte des Triumfbogens ergeben, zu der wir nun übergehen.

2. DIE BAUGESCHICHTE DES TRIUMFBOGENS.

Nachdem Alfons V. von Aragon am 2. Juni 1442[3]) Neapel erobert hatte, hielt er am 26. Februar des folgenden Jahres seinen prunkvollen Einzug in die Stadt.[4])

[1]) Eitelberger, Ges. kunsthist. Schriften. IV. Bd.: Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler Dalmatiens. Wien 1884, S. 266, 318.

[2]) v. Fabriczy, Repertor. XXVIII. (1905) S. 188/89. — Der oben erwähnte Vertrag von 1451 wird am 14. September 1453 von Alfons erneuert und nach dem Tode des Königs von dessen Nachfolger Ferdinand am 29. Juli 1458 bestätigt: hierin aber fehlt der Name Onofrios, so daß er vermutlich gestorben war. An seiner Stelle begegnen wir Franz Farra, mit dem der König am 15. August 1458 ebenfalls einen Vertrag erneuert, den Alfons am 7. April 1456 abgeschlossen hatte. (Schulz, a. a. O. S. 192 ff.): hieraus möchte man schließen, daß Onofrio 1456 starb.

[3]) Minieri-Riccio, Alcuni fatti. Arch. stor. Nap. VI (1881), S. 35.

[4]) Über die Beschreibung dieses Zuges vergl. v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XX (1899), S. 4 ff. — Burckhardt, Die Kultur der Renaissance. Leipzig 1896, S. 148.

Der Zug begann am Marktplatz, an dessen Stadttor man „nach antiker Sitte" eine dreißig Ellen breite Bresche geschaffen hatte, bewegte sich an der Kirche des Heiligen Alois und St. Johannis-am-Meer vorbei durch die Rua Robertina, die Strada der Banchi vecchi — der Goldschmiedestraße — über den Platz der Armieri mit den Tuchhändlern zum Hafen, dann hinauf ins Nidoviertel zum Dom des Heiligen Jänner, wo der Erzbischof den König einsegnete, weiter hinab ins Kapuaner-Viertel durch den Vico dei Bagni vor der Augustinerkirche vorüber zum Appenninen-Tore hinab ins Kapuanerschloß.[1]

Es war nicht die erste derartige Nachahmung der antiken Sitte: genau zehn Jahre vorher, am 21. Mai 1433, hielt Kaiser Sigismund zur Krönung seinen Einzug in Rom, und kein Geringerer als Donatello mit Simon Ghini stellte den Festapparat dazu her. „Die Einholung eines Fürsten in dieser Zeit — das bedeutete für den Künstler: ein antikischer Triumfzug, und als Straßenschmuck antikische Triumfbögen . . . . Es waren rasch vergängliche Momentdekorationen."[2] Der Künstler, der in Neapel eine ähnliche Tätigkeit entfaltete, ist nirgends erwähnt; man kann an Künstler wie Isaias von Pisa denken.[3]

Bei diesem Zuge wäre der König nach dem Berichte seines „Leibschöngeistes" Anton Beckadellis, des Panormiten, vom Jahre 1458 durch die bereits angefangenen Grundmauern seines Triumfbogens gezogen: es liegt auf der Hand, daß hiermit nicht der Bogen an der Neuen Burg gemeint sein kann, denn diese lag, wie wir sehen werden, noch in Trümmern. Man muß hier einesteils die geistvolle Oberflächlichkeit des Panormiten in Betracht ziehen. Dann war es aber auch, wie es scheint, eine Sitte oder Unsitte der 1400, die großen Pläne der kunstliebenden Fürsten, auch wenn sie nur erst angefangen oder im Modelle fertig waren, als

[1]) Summonte Historia III. Napoli 1675, S. 10.

[2]) A. G. Meyer, Donatello. 1903, S. 64. - Vasari-Milanesi II. 419: „fu forzato". Übrigens berichtet Capaccio (Il forastiero. Napoli 1630. S. 178) schon von Karl I. von Anjou, er habe nach der Schlacht bei Benevent beabsichtigt, „all'usanza antica trionfante far l'ingresso in Napoli con Elefanti, Leoni, Pantere che al suo carro precedeano." — Vgl. die frühen Darstellungen von Triumfen: J. v. Schlosser, Ein veron. Bilderbuch. Wien, Jahrb. XVI (1895) S. 189. 194, ferner die Heraklius-medaille, ebendort XVIII (1897), XXIII usw.

[3]) Die Darstellung des Einzuges Sigismunds scheint das Flachbild im Großen Saale der Neuen Burg, das Dominik Gajini anfertigte, zu enthalten. Denn daß es sich hier nicht um Neapel, sondern um Rom handelt, geht unwiderleglich aus den Bauten hervor, die den Hintergrund als Rom karakterisieren. Bernich war daher auf dem richtigen Wege, als er — Napoli Nob. XIII (1904), S. 167 — ausführte, daß es sich um einen Triumfzug durch die Straßen Roms handle. Weniger wahrscheinlich will es mir scheinen, daß der König den Einzug des Kaisers Friedrich in Rom bei Gelegenheit von dessen Vermählung mit der Nichte des Königs Alfons, Eleonore, am 18. März 1452 habe verewigen wollen. Näher möchte es liegen, anzunehmen, daß Dominik den Entwurf anfertigte, vielleicht im Wettbewerb mit dem Meister des großen Triumfzuges am Bogen, und daß er sich dabei einer Arbeit erinnerte, die er bei Donatello in Florenz gesehen haben mochte. Denn es kann wohl kein Zweifel darüber sein, daß Dominik hier in der Art der Anordnung seiner Gestalten weit über den Bildwerken der Johanniskapelle steht. es ist ein so großartiger Zug der natürlichen Lebendigkeit und festlichen Jubels darin, daß die Erinnerung an ein Donatelleskes Werk, eine Tonskizze oder dergl. nichts befremdendes hat. Dies würde denn auch erklären, warum der König es ausführen und den Großen Saal fortan Triumfsaal nennen ließ.

vollendete Tatsachen zu behandeln. Pasti setzt auf seine Schaumünze mit Sigismund Malatesta den fertigen Bau Leon Battistas, der nie vollendet wurde, und auf der Schaumünze eines Unbekannten auf den Papst Paul III. trägt die Rückseite die fertige Peterskirche. Fazio, der gewissenhaftere Geschichtsschreiber Alfons', spricht schon vor 1455 und 1456 von dem Triumfbogen, als ob er fertig dagestanden hätte.[1]) Auch darin hielt man es mit den Römern: der Mars Ultor-Tempel erscheint auf Denkmünzen, wahrscheinlich, ehe er fertig wurde, und eine Münze Galbas mit der Aufschrift Quadragensuma-Remissa trägt auf der Rückseite einen Triumfbogen. Galba war aber nur sieben Monate Kaiser; und so müßte man in diesen kurzen Zeitraum die Botschaft an Galba in Spanien, seine Rückkehr nach Rom, die Erbauung des Bogens und die Prägung der Münze setzen. Denn schwerlich hätte nach seinem Tode noch irgend jemand danach Lust verspürt.[2])

Zog Alfons wirklich durch einen Triumfbogen, so gehörte dieser zu dem umständlichen Festapparat, den man für die Gelegenheit hergerichtet hatte. Und tatsächlich ist von einem Bauwerk die Rede, das nur darauf Bezug haben kann.[3]) Wenn man aber den Gelegenheitsbau beim Dome in einen dauernden umzuwandeln beabsichtigte, so schob der König diese Absicht ziemlich rauh bei Seite. Rex stultum civium facinus incusavit, dicens: non tanti se facere aedificia ventis et tempestatibus exposita, ut ob id veteris amici (d. i. der verdienstvolle Kriegsmann und Freund des Königs Nikolaus Maria Bozzuto)[4]), cujus operam strenuam non semel in bello expertus esset, domum destruere cupiat. Er mag also schon damals an die Stelle gedacht haben, wo der Bogen entstand, der uns allein hier beschäftigt: an den Eingang der Neuen Burg. Dieser konnte erst errichtet werden, als die Burg selber erstanden war. Daher ist die Baugeschichte des Triumfbogens aufs engste mit der Neuen Burg verknüpft.

Es fragt sich, wie sah Neapel aus, als Alfons es 1442 eingenommen hatte, wie insbesondere die Neue Burg? Denn letztere hielt auch nach der Einnahme der Stadt noch einige Zeit aus.[5])

[1]) Vgl. meine Schrift: Berl. Jahrb. XXV (1904), S. 89 Anm. 3 und S. 100 ff.

[2]) [Nardi], Descrizione antiquario-architettonica di Rimino. Rimino 1813, S. 76.

[3]) Vgl. Berl. Jahrb. XXV (1904), S. 83 Anm. 1.

[4]) Er starb 1462 und wurde im Dome beigesetzt. Vgl. D'Engenio, Napoli Sacra 1624, S. 27. Das alte Geschlecht starb mit Hieronima, der einzigen Tochter des Fabriz Bozzuto († 1582), die das Grabmal herstellen ließ, aus.

[5]) Neapel fiel durch Verrat am 2. Juni 1442 in Alfons Hand. Es galt nun noch den festesten Stützpunkt der Anjoinen, die Neue Burg, zu bezwingen. Er rückte der trotzigen Feste vom Pizzofalkone aus unmittelbar auf den Leib. Am 21. Januar 1442 leitet er von dort aus den Angriff auf die Stadt, während er sich für gewöhnlich an der Ostseite bei S. Maria Della Pace im Campo Vecchio aufhielt. Am 20. Februar, 25. Februar, 27. Februar, 26 März 1442 finden wir Zahlungen für die Erbauung einer Bastei dort, welche wegen ihrer unmittelbarer Nähe den Namen der „siti perillos" erhielt. Am 23. März 1442 erhielt ihr Kommandant Alfons von Vargons, der mit 20 Mann die Wache an den siti perillos hält, 160 Dukaten; noch am 15. Oktober desselben Jahres erfolgt ein Befehl zum Mischen von Pulver für die Bombarde, die von Pizzofalkone, und für den trabuco, der von der Niklaskirche aus (an der Stelle des heutigen Merkadante-Teaters: Capasso, Arch. Stor. Nap. XV, S. 616) auf die Neue Burg feuert.

Aus dem Jahre 1444 besitzen wir eine wertvolle Beschreibung vom Aussehen der unglücklichen Stadt.[1]) Dort heißt es: „Die Stadt Neapel, soweit sie bewohnt und nicht zerstört ist, hat einen Umkreis von sechs Meilen, und östlich bespült die Stadtmauern das tirrenische Meer. Dieselbige Stadt hat vier Hauptburgen; die erste ist die Neue Burg, wo seine Majestät der König wohnt;[2]) auch schlägt das Meer an seine Mauern. Dort befindet sich auch der Hafen, sodaß Seine Majestät der König sich ein- und ausschiffen können von der Neuen Burg aus. Auch befindet sich dort der S. Vinzenz-Turm,[3]) eine uneinnehmbare Feste auf einem Felsen im Meere . . . Und alle diese Festen befinden sich im Viertel der Korreggie vor dem Inkoronata-Tor.[4]) Da nun diese Burgen alle sehr stark waren und sich gegenseitig befehdeten, so wurde besagtes Viertel der Korregie zerstört, was in seiner ganzen Ausdehnung wunderbar zu sehen und fürchterlich zu hören war". Folgt das Kapuaner Schloß . . . „Links vom Kapuanertor für den, der in die Stadt will, befindet sich das Johannistor, („la porta de sam Zuane") am Markte, von wo aus Seine Majestät der König im Triumf einzog, und dort befindet sich auch die Kirche Mariens-vom-Berge-Karmel,[5]) wo die Karmeliter wohnen, und besagtes Kloster wird durch die Mauern und besagtes Tor durchschnitten, sodaß mehr als die Hälfte außerhalb, der andere Teil innerhalb der Stadt liegt. Von besagtem Kapuaner Schloß und dem Kapuanertor an bis zum Johannistor ist das ganze Viertel S. Anton zerstört, was großartig zu sehen war, und gleichermaßen wurde zerstört das Arsenal, insofern es in besagtem Viertel am Kloster der Karmeliter war, wo das Meer es bespülte und noch bespült.[6]) Außer besagten

Vgl. Minieri-Riccio, Alcuni Fatti. Arch. Stor. Nap. VI. (1881), S. 29—35. Bald darauf scheint die Neue Burg gefallen zu sein, da sich keine weiteren Einträge in bezug auf die Siti perillos mehr finden.

[1]) Descrizione della Città di Napoli e statistica del Regno nel 1444. Ed. C. Foucard, Arch. Stor. Nap. II (1877), 731 ff.

[2]) Hieraus sind keine weitgehenden Schlusse zu ziehen. Denn Alfons hatte seine eigentliche Privatwohnung im Kapuaner Schloß. Vgl. Minieri-Riccio, Alcuni Fatti. Arch. Stor. Nap. VI (1881), S. 238.

[3]) Er stand noch im 18. Jahrhundert am Eingange des jetzigen Arsenals, aber nicht mehr auf einer Insel, sondern auf dem Festlande, da das Meer Anfangs der 1600 zurückgetreten war: Capaccio, Il forastiero Napoli 1630, S. 1005. Er heißt auch „Torre di S. Sebastiano" mit der Kirche des Heiligen Vinzenz; ebend. S. 1006.

[4]) Jetzt läuft dort die Medinastraße. Ursprünglich hieß das Tor Petruzzotor und lag zwischen dem sog. kleinen Hospital (Ospedaletto) und der Georgskirche der Genuesen: De Blasiis, Arch. Stor. Nap. IV. (1879), S. 425, Anm. 2.

[5]) S. Maria de monte Carmelio, S. Maria del Carmine. Beim Sturm, den Alfons 1439 am 17. Oktober (das Datum wird verschieden angegeben, die Cronaca des Gaspare Fuscolillo, ed. Capasso, Arch. Stor. Nap. I, S. 47 gibt den 30. IX. 1438, die Diurnali den 27. IX., Raimo (S. 114) den 30. VIII. an), auf Neapel ausführte, wurde die Kirche von den Geschützen, die nahe beim Johannistor am Markte aufgestellt waren, arg beschädigt. Vgl. D'Engenio, Napoli Sacra. Napoli 1624, S, 435.

[6]) D. h. es ist das von König Robert erbaute gemeint. Von Alfons wird es aufgegeben, da er 1446 seine Mauer einem seiner Getreuen, Pietro Sans, überweist: Vgl. Atti originali di fortificazione. I. f. 123, Arch. municip. Nr. 1903. — Robert ließ erbauen „subtus castrum novum certas domos pro conservatione vasorum Curiae", und später, als dies Arsenal an der Neuen Burg nicht mehr ausreichte, befahl er, quod a punta seu angulo logie civitatis Massilie . . . usque ad teatrum (Palast) quod fuit de illorum de Griffis,

Vierteln ist in der Stadt noch zerstört ein großer Teil um die Neue Burg herum, angefangen von der Rua Ca[s]tellana um S. Dominik und S. Klara, und ein großer Teil des Nidoviertels: das übrige ist zwar unversehrt, aber nicht mehr in der früheren guten Verfassung" . . . Zerstört waren also der Stadtteil um die Korregie bis hinauf zu St. Klara und St. Dominik mitsamt dem größeren Teile des Nidoviertels; der ganze Stadtteil vom Kapuanertor über den Marktplatz bis ans Meer, d. h. der Stadtteil St. Anton nebst dem Arsenal, also mehr als die Hälfte des damaligen Stadtgebietes.[1])

Daß sich die Neue Burg selbst, nachdem sie noch ganz besonders unter Feuer genommen war, in einem bessern Zustande sollte befunden haben, ist ganz unwahrscheinlich, wenn sich auch unmittelbar darauf bezügliche Nachrichten nicht finden. — Über die frühen Schicksale der Neuen Burg vergleiche im einzelnen die Abhandlung von de Blasiis im Arch. stor. nap. 1897. Zuletzt hatte Robert der Weise sie gründlich hergestellt. Nach ihm sind größere Bauten nicht mehr daran vorgenommen worden. Dagegen wird sie schon im Januar 1348 durch Ludwig von Ungarn verwüstet. Nach notdürftiger Ausbesserung durch Johanna nimmt sie Karl von Durazzo am 16. Juli 1381 — zum ersten Male! — mit Sturm. Wohl läßt Karl III. die baufälligen Türme ausbessern, aber die unaufhörlichen Tronkämpfe, die ja ihren Mittelpunkt im Besitze dieses festesten der Schlösser finden, ziehen sie immer wieder in Mitleidenschaft. 1391 stürzt ein Turm, 1399 ein anderer zusammen: die Burg liegt in Trümmern. Was Ladislaus daran herstellen ließ, ist unbekannt: viel kann es aber nicht gewesen sein. Nur von vielen Festen, die er in der Burg veranstaltet, ist die Rede. Dann folgen die Kämpfe zwischen Johanna II. und Alfons. König Renat gelingt es, 1440 die Katalanen in der Neuen Burg auszuhungern, und im folgenden Jahre wird dort zu seinen Ehren ein großes allegorisches Schauspiel aufgeführt. Endlich folgt der Schluß des Trauerspiels mit der Beschießung vom Pizzofalkone und der Niklaskirche aus. Es bedarf wahrlich keiner besonderen Einbildungskraft, um sich den wüsten und baufälligen Zustand vorzustellen, in dem sie sich nach einem Jahrhundert der wildesten Kämpfe um sie befinden mußte. Aus den Rechnungsbüchern ergibt sich nun, daß man am 7. Juli 1443 an der Neuen Burg arbeitet.[2]) Unterm 16. Dezember des-

---

vel circa continuando cum aliis domibus jam constructis in Tarsienatu (Arsenal; predicto" noch 24 Schuppen jeder zur Aufnahme einer Galeere, erbaut würden; Camera, Annal. II, ad a. 1334, Arch. Stor. Nap. IV (1879), S. 458, Anm. 2.

[1]) Wenn das im Strozzihause befindliche Bild vom Jahre 1479 (abgeb. Rolfs, Neapel II, S. 44. 45) alle diese Teile aufs schönste hergestellt zeigt, so ist dies kein Beweis dafür, daß es tatsächlich der Fall war. Noch 1481 schreibt Loyse de Rosa in seiner von de Blasiis veröffentlichten Kronik (Arch. Stor. Nap. IV, [1879], S. 440). „Eine Stadt soll 13 Dinge besitzen: die vier Elemente, Wasser, Luft, Feuer und Erde, dann Berge, Ebenen, Meer und Wasserleitung; endlich Mauern, Straßen, Häuser, Kirchen und Springbrunnen. alles das besitzt Neapel, außer den Mauern". Diese waren eben größtenteils zerstört: erst 1484 werden sie von der Karmelitenkirche bis St. Johann-zu-Karbonara neu errichtet, während sie nach der Meerseite zu schon etwas früher fertig wurden. Denn sowohl Alfons als auch Ferdinand lassen eifrig am großen Staden arbeiten, auf dem er 1487 den noch heute erhaltenen Leuchtturm errichtete.

[2]) Minieri-Riccio, Alcuni fatti. Arch. stor. nap. VI (1881), S. 242.

selben Jahres bezahlt Alfons 100 Dukaten an Messer Eximene Perez de Corella für eine Wasserleitung, die er in den Brunnen und die Springbrunnen der Neuen Burg führen soll. Eine weit bedeutendere Summe, nämlich 1082 Dukaten 3 Tari $14^1/_2$ Gran, werden dann am 30. September 1444 von Alfons an Franz Buonomo ausgezahlt und zwar für die Neubauten in der Neuen Burg und besonders für den Vinzenzturm;[1]) am 30. April 1447 erhält die Witwe des Ludwig von Proans (Provence?) in Neapel 100 Dukaten für ihr Haus an der Neuen Burg, das Alfons wegen der Neubauten dort hat abreißen lassen.[2]) Gegenüber den 41 000 Dukaten des großen Bauvertrages vom Jahre 1451 sind dies indes geringe Summen, die offenbar nur zur notdürftigen Instandsetzung hinreichten. Als erster scheint der Vinzenzturm wieder hergerichtet worden zu sein, was sich leicht versteht, einmal, weil seine Herstellung offenbar weniger kostspielig war, und dann, weil nur er als einzig sicherer Zufluchtsort in dem zerstörten Neapel gelten konnte. Nun erfahren wir aber auch aus zuverlässiger Quelle, daß Alfons, ehe er an den Aufbau der Neuen Burg gehen konnte, deren größeren Teil erst niederlegen mußte. In der Handschrift des Venezianers Dominik de Cello[3]) heißt es: „. . . . Et compreso poi Re Alfonso non haver piu modo de otegnir milanexe stato, resto pacientemente in Napoli in el quale, havendo dato principio de fabricar lo castel novo: che imediate otenuto Napoli quello fece ruinar a terra, comenzando li fondamenti de muro de torre et de tute altre cose necessarie a dita (detta) fabrica, tanto magnie quanto dir se podesse: et a dito castello ordino una magna torre porta istoriada de figure relevade de sopra dela historia si come in sul carro triumfale entro in Napoli.“ Aus dieser sehr wichtigen Angabe ist vielerlei zu ersehen: Zunächst erfahren wir, daß es Alfons' Sorge war, sobald wie möglich nach der Einnahme Neapels die Neue Burg wieder aufzubauen. Damit stimmen ja auch die mageren Notizen der Rechnungsbücher. Dabei stellte es sich heraus, daß der größere Teil der Bauten niedergelegt werden mußte.[4]) Erst nachdem dies geschehen war, beginnt der Neubau, und zwar bei den meisten Mauern und Türmen von Grund aus. Hierauf befiehlt der König noch die Errichtung eines besonderen Turmes und eines Tores, das „in figure relevade de sopra“ die Geschichte seines

[1]) Ebenda S. 244/45.

[2]) Ebendort S. 253.

[3]) In der Bibl. von S. Mark in Venedig, Cod. ital. 42, veröffentl. von De Blasiis, Arch. stor. nap. 1891, S. 821 ff. Die Aufzeichnungen sind zuverlässig, so weit sie Selbsterlebtes berichten, d. h. von Johanna II. bis zum Tode Alfons' (1458).

[4]) Der größere Teil, nicht das Ganze. Der Grundplan des Baus blieb unverändert, und wenn der Panormit schreibt, „Alfons arcem regiam quam novam Napolitani vocant a fundamentis restituit“ oder Tristan Caracciolo (Variet. fort. 85): „Castrum novum ex diruto nobili restituerat“ (vgl. De Blasiis, Arch. stor. napol. 1887, 430, Anm. 2), so gehört das in die gleiche Art der Geschichtsschreibung, wie sie oben für die Mauern gekennzeichnet ist. Auch Alfons nennt sich ja in der oberen Inschrift als Erbauer. Hierbei erinnere man sich des unmutigen Ausspruches des Königs, er würde keinen Pfifferling an die Burg verwendet haben, wenn sie nicht den Namen der „neuen“ getragen und so bewiesen hätte, daß er sie so gut wie neu erbaut habe. Schon Cappaccio, Il forastiero. Napoli 1630. S. 827 stellt die Sache richtig; er sagt: . . „Carlo edificò, Alfons rifece e gli alteri Aragonesi aggiunsero.“

Triumfzuges verewigt. Die Erwähnung dieses „una magna torre-porta" ist besonders wichtig, denn damit kann — im Gegensatz zu den vier Ecktürmen, die zur Anlage der festen Burg notwendig gehören — nur der halbe Blendturm gemeint sein, der links vom Triumfbogen steht. Hieraus folgt aber, daß auch dieser erst begonnen sein kann, als der Blendturm nachträglich hinzugefügt wurde. Warum Alfons das Ruhmesdenkmal seines Hauses gerade hier anbringen wollte, ist wohl begreiflich. In irgend einer Kirche mit den Anjoinen in Wettbewerb zu treten, war ausgeschlossen: der Glanz der Grabmäler Roberts und Ladislaus' war schwerlich zu übertreffen. Auch lag der humanistischen Strömung der Zeit der Gedanke fern, abgesehen davon, daß Alfons erst eine Kirche besonders hätte auszeichnen oder gar erbauen müssen: davon ist nirgends die Rede. Er war auch darin ein Mann der Aufklärung, daß er keiner übertriebenen Kirchlichkeit hold war, sondern sein Augenmerk in erster Linie auf die rein weltliche Aufgabe, seine neue Herrschaft zu befestigen, richtete. Daß man dabei Gewicht auf eine künstlerische Ausschmückung der Zwingburgen legte, deren man ebenso bedurfte wie in weniger humanistischen Zeiten, hat seinen Grund nicht bloß in einer platonischen Begeisterung für die Kunst. Als Franz Sforza zur Sicherung seiner Herrschaft die von der Volkswut geschleifte Feste seiner Vorgänger wieder aufbauen wollte — merkwürdigerweise beginnt auch dieser Bau 1451 — mußte er die Sache den Bürgern Mailands erst mundgerecht machen, indem er auf die Verschönerung der Stadt und ihre Sicherung gegen auswärtige Feinde hinwies und sich verpflichtete, sie aufs schönste zu verzieren.[1]) Ähnliche Erwägungen werden auch dem erfahrenen Alfons nicht fern gelegen haben, als er seine Burg mit einem Werke schmückte, zu dem er aus ganz Italien die besten Künstler, deren er habhaft werden konnte, zusammenrief. Dies konnte frühestens geschehen, nachdem der Burgbau selbst in Angriff genommen war. Für diesen aber haben wir den großen Bauvertrag vom 19. April und 21. Mai 1451, den der König mit den Mauermeistern Onofrio de Jordano, den Brüdern Pertello und Karl de Marino und Coluza de Stasio, sämtlich von La Cava, abschloß.[2]) Dieser Vertrag wird nach $28^1/_2$ Monaten am 14. September 1453 erneuert, wie sich aus der Urkunde ergibt, in welcher den Meistern — freilich sind es jetzt nur noch die Gebrüder Pertello und Karl de Marino — bald nach dem Tode des Königs Alfons von dessen Nachfolger Ferdinand am 29. Juni 1458 der Vertrag von 1451

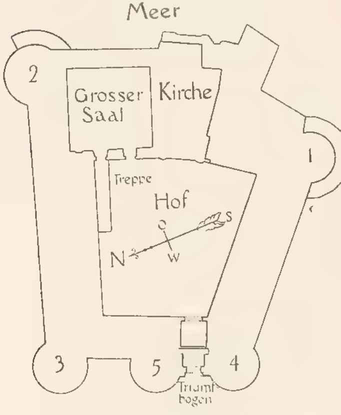
[1]) W. v. Öttingen, Über das Leben und die Werke des A. Averlino. Leipzig 1888, S. 16/17.

[2]) Vgl. Schulz, Denkmäler IV 186 ff., wo er vollständig abgedruckt ist. — Offenbar war auch die nächste Umgebung der Neuen Burg gleichzeitig in Angriff genommen worden. So finden wir Eintragungen, die sich auf den Fortgang der Arbeiten am großen Staden beziehen, am 10. Juli 1451: Minieri-Riccio, Alcuni fatti. Arch. stor. nap. VI (1881), 412. Für die Geschichte des dort errichteten Springbrunnens vgl. Capasso, Arch. stor. nap. V(1880), 158. Den Auftrag zu seinem Bau erhielt derselbe Onofrio Jordano von La Cava, den wir bereits von Ragusa als Wassertechniker kennen, und der an der Spitze des Bauvertrages von 1451 steht. Er erhält unterm 13. Oktober 1451 150 Dukaten für den Bau eines Springbrunnens auf dem Großen Staden und in Torre del Greco, wo Alfons sein Buon retiro hatte; im Juli 1453 (Minieri-Riccio, S. 421) 300 Dukaten mit seinen 3 Genossen des Vertrages.

bestätigt wird, ein Beweis, daß der Burgbau auch dann noch nicht vollendet war. Vor allem scheint es, da den Meistern insbesondere ihre Bezüge erneuert wurden, mit den Zahlungen gehapert zu haben.

3. DER BAUVERTRAG.

Die Schlüsse nun, die wir aus dem Bauvertrag auf den von Alfons ausgeführten Neubau der Burg ziehen, sind folgende: Ein Teil der alten Burg wurde eingelegt: Beweis Absatz 13: es sind Türme und Mauern, in den Gräben wie innerhalb der Burg, die wir nicht näher bestimmen können. Ein Teil des Neubaus war bereits begonnen; nämlich alles das, was der Vertrag mit dem Zusatze „secondo è comenzato", oder einem ähnlichen zu begleiten pflegt. Dies betrifft zunächst den St. Michaelsturm des Beverello: Absatz 4.



Grundriß der Neuen Burg.

Unter ihm ist der Tiergarten, von dem in den Urkunden oft die Rede ist, und von dem Tiergarten (vivarium) hat er seinen Namen. In den Regesten vom Jahre 1316 heißt es . . . „et pro criptis et operibus justus dictum castrum in loco Bivarelli ad mittendum caprerios et cunicolos. Item in ambitu Bivarelli, ubi sunt cuniculi, et criptis cunicolorum et in bivirello pro fasanis . . ."[1]) Über die dort gehaltenen Löwen s. S. 151, 1. Eine der Kapellen, die Karl II. erbaute, lag über dem Beverello-Garten, wie de Blasiis meint, „nahe am Braunen Turm, in dem der Schatz aufbewahrt wurde", und er führt dazu aus den Regesten 1317—1318 an: . . . „turris existente supra mare prope magnam ecclesiam". Später wurden Felsblöcke versenkt, „ut muri regiae capellae et Bivarelli Castri novi versus mare existentes a tempestate maris defendantur".[2])

---

[1]) De Blasiis, Le Case dei principi angioini. Arch. stor. nap. 1897, 300 Anm. 2.

[2]) De Blasiis, S. 320, Anm. 1. — Die Namen der Türme sind schwer festzustellen. Daß aber der Beverelloturm auch den Namen des Braunen geführt habe, finde ich nirgends bestätigt. Diesen Namen führt nur derjenige an der Westecke (Nr. 4): s. Skizze. Der Schatz wurde im Goldturm (2) bewahrt, wohin er von der Eierburg, dem Schatzhause der Hohenstaufen, verbracht worden war: Thesaurus „in cacumine Turris existentis supra mare prope magnam ecclesiam". Diesen nennt De Blasiis irrtümlich den Braunen Turm: De Blasiis, a. a. O. 1897, S. 299 und Anm. 2. — Capaccio, Il Forastiero. Dialogi. Napoli 1630 S. 824 spricht von dem Namen, den „i nostri antichi"

Diesen Beverelloturm läßt Alfons unter dem Namen des Michaelsturms neuerstehen: er soll mit einer „iorlanda“ aus Peperin umgeben werden, „wie es der Hof befehlen wird, und wie es der Höhe des Saales entspricht.“ (Absatz 4): Alfons weiht die beiden Haupttürme seiner neuen Burg den Erzengeln, unter deren Schutz er sein Heer gestellt, und mit deren Hilfe er die Stadt eingenommen hatte. Mit dem Feldgeschrei der heiligen Erzengel zogen seine Anhänger in die eroberte Stadt ein, und sie — nicht der heilige Jänner — waren ihre Schützer, bis der letztere aus seiner Verbannung zurückgeholt wurde. Die „iorlanda“ aus Peperin dürfte der zweistöckige Umbau sein, der auf der Abbildung von 1479 erscheint, und dessen Höhe sich naturgemäß nach der des Saales innerhalb des Turmes zu richten hatte.

Es folgte nun ebenfalls nach dem Meere zu der Goldturm, von Alfons in Georgsturm umgetauft (2).[1] Freilich ist hier im 5. Absatze des Vertrages eine Unklarheit; es heißt dort: die Maurermeister sollen die drei Türme, d. h. den Georgsturm und die beiden Türme vor der Torseite der Burg bis zur Höhe des Goldturms aufführen. Das giebt den Anschein, als ob dies ein fünfter, in seiner Höhe vollständig erhaltener Turm gewesen sei: in Wirklichkeit decken sich Georgs- und Goldturm. Letzterer enthielt den Schatz der Anjoinen und bekam daher seinen volkstümlichen Namen.[2] Aus dem Wortlaut folgere ich, daß der Goldturm noch ziemlich unbeschädigt war, was auch Absatz 6 zu bestätigen scheint.

Nun wendet sich die Burg nach NNO der Stadt zu: der Turm 3 bildet die Ecke nach N. An dieser Seite befand sich von Alters her der äußere Eingang der Burg. Er führte aber nicht unmittelbar hinein, sondern zunächst in eine Art Vorburg — balium —,[3] die unter Alfons zur Zitadelle ausgebaut wird.

---

den fünf Türmen gegeben hätten, in folgender Weise: „Den ersten nannten sie Bibirella“, also unsern Beverello. „Den zweiten Talasso“, was er mit Thalassa zusammenbringt. . . „Den dritten nannten sie Aurea, weil darin die königlichen Schätze bewahrt werden. Von den anderen beiden sagt Cantalicio, partim Campani nomen de nomine sumunt, partim de mediae dicuntur nomine portae“, zwischen denen jener herrliche Triumfbogen steht usw. Hiernach wäre der Goldturm unser Turm 3.

[1]) Schulz schreibt irrtümlich stets Torre del Ovo, indem er annimmt, es sei der nach der Eierburg zu gelegene, also der Beverelloturm.

[2]) Ebenso unter Alfons, vgl. Minieri-Riccio, Alc. Fatti. Arch. Stor. Nap. VI (1881), S. 481: „1455, Luglio 17. Re Alfonso tiene il suo tesoro nella Torre dell'Oro in Castelnuovo di Napoli.“ Nun findet sich allerdings unterm 31. März 1456 (Minieri-Riccio, S. 446) eine Abschlagszahlung des Königs an seinem Schreiber Olzina auf die Jahresmiete des Hauses, das der Hof gemietet hatte „per tenervi la regia Tesoreria ed il deposito dei drappi ed altre sue robe“ und (S. 449) kauft Alfons dies Haus im gleichen Jahre für 3000 Dukaten an: Die Aufbewahrung an Tuch „und anderen Sachen“ läßt darauf schließen, daß hier die Schatzkammer war, solange der Turm der Neuen Burg nicht vollständig fertiggestellt war, was also 1456 noch nicht der Fall gewesen wäre.

[3]) „Mandatum quod fiat pons Castri novi Neapolis et esteriori parte pontis ipsius fit porta lignea et parapectus et merguli deficientes in balio dicti castri juxta pontem predictum ex parte Neapolis et a turri quae est juxta plateam dicti balii fiat paries unus in quo fiat porta una sicut facta est ex alia parte pontis.“ Reg. 1283 etc. De Blasiis, a. a. O., Seite 463, Anm. 4. — De Blasiis meint, dieser Eingang sei der Haupteingang und nach Osten gerichtet gewesen; außerdem habe es noch andere Eingänge gegeben. — Osten ist ungenau; die Stadtseite der Burg wendet sich nach NNO. Ich schließe aus obigem, daß die

Der eigentliche Eingang in die Burg selbst lag aber in der Westnordwestwand zwischen Turm 3 und 4. Wenn es nun im Vertrage von 1451 heißt: Sie verfertigen „alli doe torri de la porta lo poio e lo grado et tutte le altre cose che fra lle dette doe turri seranno besogno excepto lle marmore et pavimente": so kann man an das Stadttor der N N O-Seite außerhalb der Türme 2 und 3 oder an das Triumftor der W N W-Seite denken. Das erstere kann nicht gemeint sein, weil dies gar nicht mit der eigentlichen Burg, sondern im wesentlichen mit der Zitadelle zu tun hat, von der erst weiterhin die Rede ist. Es kommt also nur das Triumftor zwischen Turm 3 und 4 in Betracht: tatsächlich hat man es hierauf bezogen und nun geschlossen, daß es sich hier um den Eckturm 4 und den halben Blendturm 5 handle, wie denn „le marmore et pavimente" auf die Marmorarbeiten und den Bodenbelag am Triumfbogen zu beziehen seien. Dies ist aber deshalb nicht haltbar, weil es durch die weiteren Bestimmungen des Vertrages, sollen sie einen Sinn haben, ausgeschlossen ist. Vielmehr muß man unter den doe torri della porta die beiden Türme der ganzen Eingangswand, d. h. der W N W-Seite der Burg, 3 und 4, verstehen und vorläufig den Blendturm 5, von dem nirgends die Rede ist, ganz aus dem Spiele lassen. Denn folgerichtig mußte sich der Vertrag, dessen Bestimmungen sich auf die Werke in der Richtung der Türme 1, 2, 3, 4 beziehen, zunächst mit diesen beschäftigen, da sonst irgendwelche Angaben für den Teil, der zwischen 3 und 5 liegt, gar nicht vorhanden wären. Umgekehrt läßt sich ein leidlich klares Bild aus dem Wortlaut des Vertrages gewinnen, wenn wir ihn in dem angegebenen Sinne verstehen.

Absatz 6 behandelt den Goldturm 2. Daß dieser gemeint ist, ergibt sich aus dem in Absatz 7 beschriebenen Umlauf, der auf dem Bilde 1479, wenn auch in anderer Ausführung, sichtbar ist.

Absatz 7 handelt von den Mauerwänden: da diejenigen der Kirche (der Heiligen Barbara) und des großen Saales noch standen, so sind sie vom Vertrage ausgeschlossen, nicht aber die Mauerwände, die vom Goldturm (2) zum ersten Turm der Torseite (3) reichen; diese sollen beträchtlich verstärkt werden, und zwar, da dieser Teil der Stadt zu sichtbar ist, in weichem Haustein. Von Turm 3 bis zum Braunen Turme, unter dem wir nun keinen anderen wie den Eckturm im Westen, 4, verstehen können, soll eine Stärke und Ausführung genügen, wie es bereits vom Goldturm bis zu den „Cazarolen" des Saals vorhanden ist. Dadurch wird nun der untere Teil der Mauern um den Goldturm herum bis an der ganzen N N O-Seite erheblich verstärkt: er wird vorspringen und kann so den näher beschriebenen äußeren Umgang tragen. An dieser Stelle wird das Wort Saal auf den Saal der Burg, den sog. großen Saal und nicht

Brücke befestigte Tore nach außen und innen erhielt. Nach der Burg zu lag das Balium, die spätere Zitadelle, mit einem Eckturm, der durch eine Mauer mit dem innern Brückenkopf verbunden war; durch diese Mauer wurde der zweite Eingang in die Burg gebrochen.

etwa auf den schon bei Turm 1 genannten oder den „Gartensaal" nach S. Luzia zu (De Blasiis, S. 300) bezogen. Dieser große Saal ist seit Karl II. vorhanden und von Alfons im wesentlichen beibehalten. Hier leistete Papst „Cölestin IV." den Verzicht auf den Heiligen Stuhl, und derselbe Raum wird es gewesen sein, der in einer Urkunde Roberts des Weisen 1336 als „Sala magna superioris sistentis" erwähnt wird.[1]) Ebenso 1324, Regesten 1329.[2]) Daß er in den Stürmen, die dem Sturz der Anjoinen vorausgehen, sehr gelitten hatte und nicht mehr benutzbar war, geht besonders daraus hervor, daß alle größeren Festlichkeiten nicht hier, sondern im Saale der Inkoronata abgehalten werden.[3]) Unter Alfons ersteht er in neuem Glanze und erhält von dem Triumfe des Dominik Gajini den Namen des Triumfsaals. — Die in diesem Absatze erwähnte „Glorietta" kommt ebenfalls bereits zur Zeit der Anjoinen vor: unter Robert ist die Rede von einer „restauratio tecti gloriettae nostrae existentis versus partes orientales"; Alfons behielt also auch hier eine schon vorhandene Anlage bei.

Absatz 8: Die Mauern im Innern der Burg sind „begonnen", sie werden z. T. in S. Luziastein weiter ausgeführt. Er stammt wohl von dem Bruch, der dadurch entstand, daß Johanna II. durch den Baumeister Johannes de Gilio einen Felsen vor der Kirche S. Luzia durchschneiden und dort eine Straße anlegen ließ.[4]) An einem Teil der Burg sind die Hängestockwerke und ersten Geschosse so herzustellen, wie sie an einem anderen noch erhalten waren.

Die Absätze 8 und 9 ergeben nichts, was für unsere Frage wichtig wäre. Dagegen erfahren wir aus Absatz 10, daß alle Böschungen der Türme und Mauern, wie sie bereits an der OSO-Seite zwischen Turm 1 und 2 begonnen sind, weitergeführt werden sollen. Das gleiche soll geschehen „nello doe torri de la porta secondo la nostra divisata per la corte." Es kann hier nicht auffallen, daß die NNO-Seite nicht erwähnt wird: sie ist bereits durch die Bestimmungen in Absatz 7 erledigt. Hier nun kommt der Hof auf die Eingangstorseite zurück, und es ergibt sich ganz deutlich, daß mit dem Ausdruck nelle doe torri[5]) die zwischen den Türmen 3 und 4 gelegene Wand gemeint sein muß. Dies aber soll nach einem vom Hofe angefertigten Plane geschehen. Daraus schließe ich, daß der Entwurf des Triumftores in Arbeit oder doch in Aussicht genommen

---

[1]) Vgl. de Blasiis, a. a. O., S. 468. Anm. 1, 469. Anm. 3. In den Regesten 1343 (De Blasiis 1897, S. 348) findet sich der Eintrag: „pro reparatione Sale magne superioris sistentis super aliam salam nostram juxta Cappellam magnam dicti Castri que olim in certa parte fuit concremata". Hieraus ergibt sich, daß die Angaben de Blasiis' nicht genau sind. Derjenige Teil der Burg, der später unter Alfons zu dem mächtigen eingeschossigen großen Saal ausgebaut wurde, war unter Johanna zweistöckig; der obere Teil lag in Trümmern. Was also unter Robert als großer Saal erwähnt wird, ist der Raum im unteren Stockwerk. Daß dieser Teil der Burg gemeint ist, geht ganz klar aus dem Zusatz juxta Cappellam magnam hervor.

[2]) De Blasiis, S. 300.

[3]) De Blasiis, Arch. Stor. Nap. 1887, S. 324, Anm. 1.

[4]) De Blasiis 1887, S. 389, Anm. 3.

[5]) Nelle ist = fra, gleichgültig ob es sich um zwei näher oder weiter voneinander entfernte Türme handelt.

war; denn, wäre er bereits fertig zur Hand gewesen, so würde doch wohl die Errichtung des Blendturmes nicht unerwähnt geblieben sein. Ebenso sollen sie die „Copate alle doe torri della porta" nur nach dem Entwurfe des Hofes anfertigen. Die Frage, ob es sich hier stets um die Türme 3 und 4 oder auch, je nach Bedürfnis, um den Turm 4 und den Blendturm 5 handelt — die Klarheit ergab sich für die Vertragschließenden von selber, einmal, weil ihnen der gegenwärtige Zustand der Burg vor Augen lag, dann durch einen dem Vertrage angeschlossenen Grund- und Aufriß oder ein Modell — diese Frage würde sich vielleicht endgültig lösen lassen, wenn man wüßte, was unter Copate zu verstehen ist. Zwar hören wir, daß daran nicht so viel „bastuni" sein sollen, wie Meister Wilhelm Sagrera am St. Georgsturm angebracht habe. Absatz 7 (Schluß) belehrt uns, daß „bastuni" = „copatelle" zu setzen ist. Da nun das einzig Auffallende am St. Georgsturm des Bildes vom Jahre 1479 die große Anzahl von verschiedenen Stützen am Unterbau des Turms ist, so wäre also unter copata die Bekleidung des Unterbaues zu verstehen. Derartige Copate waren also am Georgsturm schon hinzugefügt. Am Beverelloturm, der, wie wir sehen, größtenteils erhalten war, bestanden sie wohl ebenfalls; wenn sie nun noch an zwei anderen Türmen angebracht werden sollen, so können dies doch nur die beiden anderen Ecktürme 3 und 4 sein, nicht aber 4 und 5, an die man noch nicht dachte. Denn sonst wäre 3 ja einfach vergessen worden. Und doch ist er in Wirklichkeit noch reicher mit „bastuni" bedacht worden, indem diese nicht senkrecht, sondern in einer Windung am Fundamente stehen! — Gleich noch einmal kehrt der „Plan des Hofes" wieder, als es sich darum handelt, die „copatella", also die mit Leisten, Stützen verstärkte Bekleidung der Böschungen usw. an der ganzen Mauer anzufertigen, sowie um die Ausladung der Brücke „fra lle doe torri, seconde se pretende," und um den Bogen und Pfeiler „secondo è divisato". Auch diese Bestimmung bringt keine Klarheit: denn für jemand, der nur die Türme 3 und 4 vor Augen hatte, war die Brücke unzweifelhaft fra le doe torri gelegen.[1])

Immerhin ist das Wesentliche, was uns dieser Absatz lehrt, die Betonung darauf, daß nur nach einem vom Hofe angefertigten Plane zu bauen ist, und wenn dieser nicht näher erwähnt wird, so vergessen wir nicht, daß die Maurer-

[1]) Ich kann mich der Überzeugung nicht ganz verschließen, daß der ursprüngliche Eingang vielleicht nicht wie jetzt neben dem Turm 4 lag, sondern mehr nach der Mitte zu. Damit würden die Schwierigkeiten, die Sachlage zu klären, erheblich vermindert werden. Vielleicht war auch der Triumfbogen ursprünglich hier in der Mitte geplant: (womit vielleicht die Angabe des Einzugs Alfons' durch einen Triumfbogen an der Neuen Burg erklärt würde): dies hätte aber die Anlage zweier kostspieliger Blendtürme nötig gemacht. Indem man ihn gegen Turm 4 seitlich verschob und diesen also mitbenutzte, sparte man einen Blendturm. Wäre diese Überlegung richtig, so würde daraus noch deutlicher folgen, daß beim Aufsetzen des Vertrages 1451 wohl der Bogen selber entworfen sein mochte, nicht aber die Stelle feststand, an der er stehen sollte. Übrigens entspricht eine Anlage, welche den Eingang in der Mitte der Burgseite hat, dem Modell, das die 3. Figur des Bogens in der Linken trägt, und das ich auf den Vinzenzturm zu beziehen geneigt war. Es ist sehr wohl möglich, daß dies dennoch das Modell darstellt, nach welchem die Neue Burg hergestellt werden sollte, ehe die Anlage des Triumfbogens den Ausschlag gab, denn durch diese mußte der hohe Bergfried in der Mitte naturgemäß fallen. (Abb. 14, 2.)

meister von La Cava die Marmorarbeiten nichts angehen; und daß es also nur darauf ankam, im Vertrage festzulegen, daß sich die Meister hier an einen vom Hofe gestellten Plan zu halten hätten. Dieser Plan muß mit Rücksicht auf die Anlage des Triumfbogens angefertigt worden sein, kann aber den Blendturm noch nicht haben, weil dieser sonst in den Vertrag mit hätte aufgenommen werden müssen, war doch von ihm in der alten Anlage nichts vorhanden.

Auch alle die weiteren Vertragsbestimmungen lassen sich mit unserer Deutung in Einklang bringen. Absatz 11 handelt von der SSW-Seite, indem ausdrücklich nur von einem Turm die Rede ist, der an der Stelle steht, wo die Zitadelle anstößt, also von Turm 4; dann von der NNO-Seite, angefangen von dem Eingang, der ja zu der Zitadelle gehört (daher „la dicta porta della citadella") bis ans Meer; endlich der WNW-Seite: bei der letzteren handelt es sich, da das Übrige durch Absatz 10 bestimmt ist, lediglich um die äußere Futtermauer des Gartens und die innere bis zur Höhe des Eingangs.

Absatz 12 handelt von der Zitadelle, die als Vorburg den ersten Ansturm auszuhalten und besonders den Eingang der Burg zu schützen hatte. Sowohl der (runde) Rauhquaderturm wie auch der viereckige Turm, durch den der Eingang führt, und der daher ein Fallgatter erhielt, sind auf der Abb. vom Jahre 1479 deutlich zu erkennen. Der dort erwähnte „dritte" Turm, bis an welchen die Mauern der Zitadelle mit Brustwehr und Zinnen zu führen sind, ist auch unser Turm 3, der Ostturm.

Alle übrigen Bestimmungen werfen auf die Frage des Triumfbogens kein weiteres Licht.

Fassen wir zusammen, so ergibt sich, daß der große Vertrag zur Herstellung der Neuen Burg abgeschlossen wurde, als Alfons bereits begonnen hatte, die notwendigsten Bauten daran vorzunehmen. Zunächst war der Vinzenzturm neu errichtet; dann waren eine ganze Reihe von Arbeiten „in Angriff genommen". Die Hauptsache aber blieb noch zu tun; ja nicht einmal so weit war man schon im Jahre 1451, daß man alle Mauern und Türme niedergelegt hatte, die zur Ausführung des Neubaus aus dem Wege geräumt werden mußten. Hätte nun Alfons die Neue Burg nach einem ganz anderen Grundplane ausgeführt, so hätte dies in erster Linie geschehen müssen, und er hätte auch die erwähnten Bauten nicht „anfangen" können. Im wesentlichen behielt er den alten Grundriß eines nicht ganz regelmäßigen Vierecks, dessen Ecken nach N, O, S, W zeigen, bei und benutzte auch von den Gebäuden, was noch irgendwie brauchbar war.

Von dem Triumfbogen ist mit keiner Silbe die Rede, nur von den „Plänen des Hofes" für die WNW-Seite.[1])

[1]) Außer den Baumeistern von La Cava waren noch andere Meister am Neubau beschäftigt. Im Juli 1453 — Minieri-Ricci, Alcuni fatti. Arch. Stor. Nap. VI (1881), S. 421 — erhält Meister Antonio Vico für den Bau eines Meerturmes anschließend an die Neue Burg, der Latrinenturm heißt, eine Zahlung. Noch im August 1455 werden die Arbeiten daran unter demselben Meister fortgesetzt (a. a. O. S. 433). Ein Meister Cicco von La Cava erhält eine Summe für $84^1/_2$ Kannen „di

Für die Errichtung des Triumfbogens folgt hieraus, daß er im günstigsten Falle etwa im Laufe des Jahres 1452 wird in Angriff genommen worden sein.

Nun widerspricht dem Fazio auf das bestimmteste.[1]) Nach der Belagerung von Piombino usw. sei der König nach Neapel zurückgekehrt: dort hätten ihn die Bürger mit einem großartigen Fackelzug ganz begeistert empfangen. „Hiernach — fährt nun Fazio fort — richtete der König sein Augenmerk auf den Bau der Neuen Burg, deren Vollendung durch den Krieg (gegen Florenz) keineswegs unterbrochen war, und stellte sie in kurzer Frist mit höchster Pracht wunderbar und uneinnehmbar hin; mit fünf Rundtürmen, vier davon an den Ecken, einen fünften

fabbrica rustica", der Meister Robert d'Anna von La Cava eine Abschlagszahlung für Maurerarbeiten „per la coperta morta del castello"; Meister Wilhelm Sagrera — der Baumeister des Großen Saales — erhält Juli 1453 400 Dukaten. Als seine Nachfolger am Bau des Großen Saales werden unterm 31. August 1455 die Obermeister Johann und Jakob Sagrera, Johann Trecolli, Anton Gerra und der Meister Coto Casamini erwähnt: Minieri-Riccio, Alc. F. Arch. Stor. Nap. V (1881) S. 421. Unterm 8. August 1455 arbeiten die Maurermeister Rodrigo und Santo Corcone am Graben der Zitadelle, der also im Großen Vertrage 1451 nicht vorgesehen war; er wird im September 1455 noch einmal erwähnt.

Auch eine ganze Reihe anderer Türme kommen noch vor. Außer dem schon erwähnten Latrinenturm und dem Vinzenzturm auf dem gleichnamigen Riff südwestlich der Burg, wird erzählt, daß am 3. Januar 1391 ein Turm der Neuen Burg zusammenstürzt und den Graben füllt: Nel 3 gennaio 1391 „Turris castrinovi que vocabatur Betimina casus (sic) dirruit et replevit fossatum." Chron. Vatic, 99, — De Blasiis a. a. O. 1887, S. 415. Vielleicht ist der Name aus Biverello verstümmelt. — Auf den großen Staden befanden sich ein „kleiner" und ein „großer" Turm — beide sind auf dem Bilde von 1479 verschwunden, und an ihre Stelle trat 1487 der Leuchtturm, der z. T. noch heute erhalten ist. Die Arbeiten am Großen Staden beginnen ebenfalls schon 1451 und unterstehen dem Meister Nastario Alessandrino; die Steine werden z. T. bei S. Luzia gebrochen. Ferdinand I. erweitert ihn 1470 bedeutend: Notar Giacomo, Cronaca 122 (Capasso, Arch. Stor. Nap. V (1880), S. 165 Anm. 2). Capaccio, Forastiero S. 834. — Im Jahre 1399, nach der Übergabe der Neuen Burg an Ladislaus (der sie mit dem Kapuaner-Schloß vertauscht), stürzten „certa solaria unius turris" in der Neuen Burg zusammen. Chron. Vatic. 101. — De Blasiis, Arch. Stor. Nap, 1887, S. 419 Anm. 3. — Die Namen von Türmen, die Minieri-Riccio, Arch. Stor, Nap. VII (1883) S. 209 unterm 12. Mai 1338 als von Robert neu hergestellt erwähnt, nämlich die Torre maggiore „que vulgariter dicitur Normandia ubi benderie (-Banner) apponuntur" und die Torre chiamate Collavilla, beziehen sich auf die Eierburg, nicht auf die Neue. Das gleiche dürfte der Fall sein mit dem „Hauptturm", der „torremastra", auf dem wie bei der Normandia erwähnt wird, ebenfalls das Königliche Banner gehißt zu werden pflegte. Arch. stor. nap. IX S. 206. Unter Toledo finden in und an der Neuen Burg verschiedene Veränderungen statt. Man vergl. mit der Abb. 1479 die von Correra, Napol. Nob. 1904, S. 86 veröffentlichte (nach 1540). Darüber Capasso, Arch, Stor. Nap. XV, S. 615 ff.: „Die Neue Burg wurde hergestellt und mit Gräben, auch Türmen und Basteien versehen, deren Niederlegung wir noch selbst erlebt haben. Darunter hieß eine gegen das jetzige Königliche Schloß zu gelegene (Bastion) „del parco o di S. Spirito" (nach dem alten Heiliggeistkloster, das 1550 dem vizeköniglichen Palast, an dessen Stelle später das Schloß trat, weichen mußte); ein anderer (Turm) mitten gegenüber der Medinastraße hieß Inkoronata-Turm (wegen der gleichnamigen Kirche in der Medinastraße), ein dritter neben dem Arsenaleingang hieß nach einigen der Hurenturm oder ‚del mal guadagno', weil er aus dem Erlös einer Freudenmädchensteuer erbaut worden sei (Brief des A. Matteo Egizio an Signor Langlet du Fresnoy. Napoli 1750, S. 21. — S. di Giacomo, Die Prostitution in Neapel. Übers. von Bloch. Dresden 1904, S. 168 Anm. 32). Diese Namen beziehen sich auf die niederen Türme der Umfassung und Zitadelle und haben mit der Neuen Burg selbst nichts zu tun.

[1]) (De rebus gestis ab Alphonsi I comment. libri X. Lugdani 1560. Lib. IX, S. 255). Schulz, III, 120 zitiert nach der Ausgabe von Gravier, Napoli 1769, IV, 220. — Nach der Beweisführung des Herausgebers Fazios entstanden Buch I—VII vor 1450 und 1451, Buch VIII—IX zwischen 1451 und 1455.

als Zwischenturm, aus Hauquadern, von wunderbarer Arbeit und Kunst und unerhörter Stärke der Mauern. Innerhalb des Eck- und Zwischenturmes nach Westen errichtete er ein Tor mit einem mächtigen Triumfbogen aus leuchtendem Marmor, die Türme bis zur Höhe des Erdgeschosses ganz massiv, so daß keine noch so mächtige Kriegsmaschine sie jemals dürfte umwerfen können; die Gebäude dazwischen beiderseits mit Steinlagen geschützt, und herum ein ebenfalls mit Quadern ausgemauerter Graben von schier unermeßlicher Breite. Damit der Raum zum Nahangriff möglichst verringert werde, auch kein Gegner sich dort einniste, errichtete er, wo sonst ein Türmchen stand, mitten in den Fluten auf den alten Grundmauern einen Turm höher als irgend eines Schiffes Mast."[1]) In seinen Lebensläufen berühmter Männer,[2]) die im Jahre 1456 verfaßt sind, schließt er den des Königs mit der weit allgemeineren Bemerkung: „Er stellte die Burg her mit einem Triumfbogen von solcher Pracht und Kunst, daß auf Erden nicht seines Gleichen ist." —

Allein, dieser Art von Geschichtsschreibung ist eine Beweiskraft entgegen den Schlüssen, die wir aus dem Bauvertrage vom Jahre 1451 selber ziehen können, nicht beizumessen. Es ist ganz unmöglich, daß, wie es Fazio will, der König schon „nach 1449" mit dem Bau der Neuen Burg sollte begonnen haben. Summonte[3]) drückt sich denn auch weit genauer aus. Zunächst bringt er jenen Fackelzug nicht nur mit der Rückkehr des Königs aus einem nicht sonderlich ruhmreichen Feldzuge, sondern auch mit der Geburt seines Enkels Alfons, des späteren Alfons II, in Verbindung. In die verhältnismäßig ruhige Zeit, die nun folgte verlegt er dann eine Reihe von Einrichtungen, die der König in Neapel traf:[4]) die Bestätigung eines Berufungsgerichtes in Handelssachen, die Einrichtung des Großen Gerichtshofes (der Vicaria) usw. Dann fährt er fort (S. 110): „Ampliò anche molto il Castel Nuovo, e quel dell' Ovo, e il Molo grande. Edificò nell' Isola d'Ischia un fortissimo Castello . . Diseccò le paludi presso Napoli . . Fe maggiore e luminosa la grotta che fà strada da Napoli a Pozzuolo . . Ampliò ancora l'arsenale, fè altri edificij a diversi usi, e ordinò il fundico reale" . . . Von der Errichtung des Triumfbogens — den er mit dem Einzuge des Königs in Neapel zugleich erledigt — ist hier keine Rede, und was er schreibt, bezieht sich auf die Bauten, die Alfons zunächst in Angriff nahm, und von denen S. 53 die Rede gewesen ist.

Fazio schrieb seine Bemerkung entweder, als der Bogen zum Teile wenigstens

[1]) Den Vinzenzturm. Auch dies ist Großsprecherei. Als 1399 Peter von Montjoie nach Neapel kommt, um im Namen des kindlichen Ludwig II. zu regieren, wird der Vinzenzturm besetzt: Determinavit ponere ossidionem per mare . . et fecit insulam Sancti Vincenti murari circhum circa cum multis berdictis et fecit ivi construi una (sic) turrim trium solariorum altam per octo cannes . . De Blasiis, Arch. Stor. Nap. 1887, S. 416 Anm. 2.

[2]) De viris illustribus. Ed. Florentiae 1745, S. 78.

[3]) Historia di Napoli. Napoli 1675, III, 93.

[4]) a. a. O. S. 109.

fertig war, also etwa um 1455, oder aber, was viel wahrscheinlicher ist, nach einem Modelle, das er, der zur unmittelbaren Umgebung des Königs gehörte, frühzeitig und häufig genug wird gesehen haben. Ihm kam es vor allem darauf an, dem Könige zu schmeicheln, und in diesem Sinne spricht er von einem Bauwerk, das ihm vor allen am Herzen liegen mußte, und dessen Vollendung er eifrigst betrieb, ohne sie noch zu erleben († 1458), als einer Tatsache, die mit in den ruhmreichen Lorbeerkranz zu flechten ist, den er dem Könige mit seiner Schrift überreicht.

Daher dürfen wir es mit einiger Wahrscheinlichkeit hinstellen, daß der König sich nicht vor der zweiten Hälfte des Jahres 1451 oder 1452 an den Entwurf des Triumfbogens wird herangemacht haben. Zugleich beginnt aber auch schon die Berufung von Künstlern: wir wissen es von Peter Martin (S. 46) und vermuten es von Laurana und anderen. Dieses anscheinend etwas voreilige Berufen hat nichts Befremdendes. Einmal gab es ja eine Fülle von Arbeit in Neapel, nicht bloß an der Neuen Burg, am Hafen usw.; und da es die Künstler jener Zeit nicht für unter ihrer Würde hielten, auch die einfachsten Steinmetz- und Bauarbeiten zu übernehmen, so konnte es bei dem aus der Zerstörung neu erstehenden Neapel an reichlicher Beschäftigung nicht fehlen. Wenn irgendwo, so müssen wir uns hier von dem „modernen" Begriffe der Standesansprüche freimachen, der einen „Kunstmaler" geschaffen hat und dem Bildhauer als Künstler den Steinmetzen als Handwerker, oder wenn es „hoch" kommt, als „Kunsthandwerker" gegenüberstellt, ja der es mit unendlichem Behagen fertig bringt, eine freie Kunst von einer „angewandten" zu unterscheiden! Was man damals unter Steinbildnerei verstand, das lehrt am deutlichsten und schönsten das kleine Flachbild am Sockel der Nische der vereinigten Zünfte der Holzschneider, Schmiede und der Maestri di pietra, der Bildner in Stein, an Or San Michele, welches das Innere einer Bildhauerwerkstatt wiedergibt: dort ist ein Geselle mit Mauern beschäftigt, ein anderer mißt ein Kapitell, ein dritter meißelt an einer nackten Gestalt, ein vierter arbeitet an einer Säule. Bernhard Rossellino ist einfacher Steinmetz. Peter Martin, der von Alfons geadelte Ritter und Oberbaumeister, macht auch Fenstereinfassungen. Und vergessen wir es nicht: nur so kann eine bildende Kunst erstehen, die den Namen verdient. Will man zur Kunst „erziehen", so präge man unsern Kindern die Wahrheit ein, daß diese eine Einheit ist, und daß es darin keine Rangverhältnisse gibt. Nur zwei Dinge lerne man unterscheiden: Kunst und Kunstlosigkeit, nicht aber hohe und niedere, freie und angewandte, Handwerks- und Kunst-Kunst! — Ferner ging ja, wie wir es an dem Beispiele Peter Martins sehen, mit derartigen Berufungen durch Verhandeln mit dem bisherigen Auftraggeber, dem Lösen von Verträgen, dem Schlichten von Händeln der wunderlichsten Art, dem Umzuge, dem Neu-Einrichten der Werkstatt, Dingen von Gesellen und anderen Sachen eine Unmenge von Zeit verloren. Damit mußte ein Bauherr, der so gewaltige Pläne wie König Alfons zur Ausführung bringen wollte, ganz ebenso rechnen wie mit den sehr hohen Kosten, die besonders

dadurch entstanden, daß die Künstler und Baumeister mit festem Gehalte angestellt waren.[1]) Es wurden, solange der Hauptbau es nicht zuließ, Einzelheiten hergestellt, vermutlich nach einem Modell: so wird man in Neapel verfahren sein, und so verfuhr man z. B. in Kremona, wo um die gleiche Zeit — 1454 — die getreuen Bürger beschlossen hatten, ihren Domplatz zu pflastern und zu Ehren des Herzogs Franz Sforza von Mailand und seiner Gemahlin Bianka Maria einen Ehrenbogen mit deren Standbildern zu errichten. Dazu schreibt der Herzog unterm 23. September 1454: „Wir haben den lobenswerten Beschluß vernommen, den Ihr gefaßt habt, den Platz zu pflastern und zu Ehren und Gedenken von uns und unserer vielgeliebten Gemahlin einen Bogen mit zwei Standbildern zu errichten. Indem wir nun erwägen, daß ein solcher Bau sich über eine ziemliche Zeit ausdehnen muß, so wollet, während Ihr den Platz pflastern laßt, den Überbringer dieses, Meister Anton (Filarete), unsern Baumeister, auf dessen Tüchtigkeit Ihr Euch verlassen könnt, jene Standbilder beginnen lassen, auch ihn mit dem nötigen Gelde versehen, damit er besagten Bau in Angriff nehmen könne. So wir denn gewiß sind, daß der Meister mit seinem Fleiß und seiner Tüchtigkeit ein Werk schaffen wird, das uns zum Ruhme und Euch zur Ehre gereicht" . . .[2])

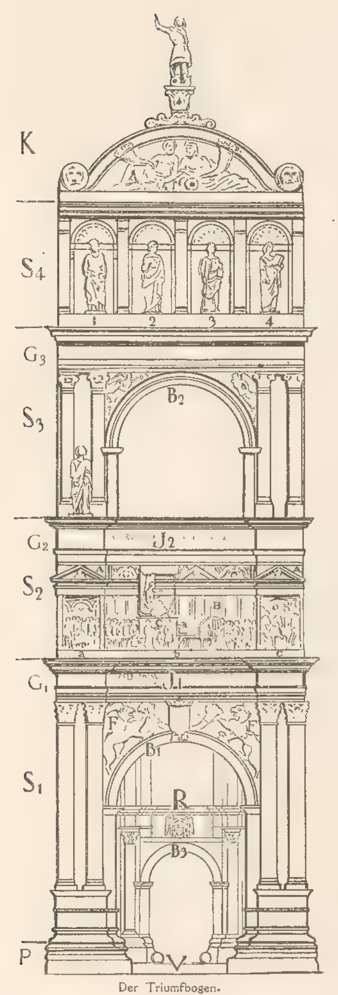
Ähnlich wird Alfons in Neapel verfahren sein: mit dem Beginn des Neubaus der Burg werden auch von allen Seiten die bildenden Künstler herbeigerufen, um die Holz- und Marmorarbeiten, die in dem Bauvertrage 1451 ausdrücklich nicht inbegriffen sind, auszuführen, und wenn auch Dominik Gajini möglicherweise noch in Genua blieb — obgleich nichts im Wege steht, anzunehmen, daß er den Auftrag vom Jahre 1455 (S. 32) durch Elias und Johann Gajini hat ausführen lassen, so haben wir doch keinen Grund, Lauranas Aufenthalt über die Dauer des Baues der Schauseite der Johanneskapelle zu verlängern. Die Berufung nach Neapel aber beweist, daß er sich bereits bewährt haben mußte; und vielleicht gelingt es einer späteren Forschung, ein ähnliches Schreiben des Königs Alfons, wie das, welches er wegen Peter Martin nach Ragusa richtete, auch eines Tages in Genua aufzufinden, wo es sich mit dem Namen „des Slawonen" oder „Franz a Zara" unter den Urkunden der Johannis-Bruderschaft finden mag. Jedenfalls ist dem Dilemma nicht zu entgehen, daß, falls die Hand Dominiks und seiner Werkstatt am Triumfbogen nachweisbar ist (und dies ist möglich), und man zu einer kraftvollen Ausführung des frühestens Ende 1451 oder Anfang 1452 begonnenen Triumfbogens neigt, auch die Ankunft der Künstler näher an 1452 als an einen späteren Zeitpunkt heranlegen muß.

Halten wir also daran fest, daß der Entwurf zu dem Triumfbogen, sein Modell, im Laufe des Jahres 1452 endgültig festgestellt wurde, so wird es

[1]) Wilhelm Monaco hatte ein Gehalt von 400 Dukaten, Viktor Pisano ebenso viel, der Orgelbauer Konstantin de' Tanti nur 300. Er stand sich aber ebenso gut wie die Geheimschreiber des Königs Bartel Fazio und Lorenz Valla.

[2]) Corio, Politecnico XXI. — W. v. Öttingen, Antonio Averlino. Leipzig 1880. S. 20. Anm. 39

sich darum handeln, zu forschen, welche Schlüsse sich aus diesem Denkmal selbst auf die Künstler, die es verfertigten, werden ziehen lassen, wozu nun eine eingehende Untersuchung des Bogens uns in Stand setzen soll. [1])



Der Triumfbogen.

4. DER TRIUMFBOGEN.

(Abb. 3—21.)

A. Die Einzelheiten.

Wenn wir den Weg gehen wollten, auf dem ein bildnerisches Kunstwerk wie der Triumfbogen entsteht, so würden wir zunächst den Bogen als Ganzes, als ein organisches Gebilde in seinem Zusammenhange und im Verhältnis seiner Teile zueinander, die Bewertung seiner einzelnen Glieder ins Auge fassen und dabei die Frage nach der Einheit des Entwurfes und nach dem entwerfenden Meister zu erledigen haben.
Ein praktischer Grund bestimmt uns, den umgekehrten Weg zu gehen und die Betrachtung der Einzelheiten voranzustellen. Denn auf diese müssen wir uns so oft berufen, wenn wir jene Fragen erledigen wollen, daß es erforderlich ist, zunächst sie kennen zu lernen. Um so leichter wird sich dann die Forschung nach dem Entwerfer und nach den Verfertigern der zahlreichen Bildwerke, die sich an unserm Bogen finden, erledigen lassen. [2])

[1]) Daß nach einem Modell gearbeitet und der Bogen nicht etwa gleichzeitig mit dem Burgbau vor sich ging, schließe ich zunächst aus dem Umstande, daß er ohne jeden baulichen Zusammenhang mit den Seitentürmen geblieben und offenbar ohne besondere technische Maurerkenntnis lose zwischen beide hingestellt worden ist. Ferner sind die Maße der einzelnen Stücke bei der Anfertigung so ungenau gewesen, daß man bei ihrem Anbringen z. T. beträchtliche Stücke abnehmen mußte: was sich am leichtesten aus der Arbeit nach einem kleinen Modelle erklärt. Dies trifft besonders bei dem Großen Triumfzug zu, wie denn die Ungenauigkeit mit der Höhe des Bogens stetig zunimmt. —

[2]) Wegen der genauen Maße muß ich auf eine Arbeit verweisen, deren Erscheinen mir von

Wir teilen den Triumfbogen der Höhe nach in den Sockel (P), die vier Stockwerke (S_1 — S_4) und die Krönung (K), der Tiefe nach in die vordere Wand (W) mit den beiden Bögen (B_1 und B_2), den rechteckigen überwölbten Vorraum (V) und die Rückwand (R) mit dem Durchgang in den Hof der Neuen Burg (B_3).

I. Das ansteigende Gelände heischte eine doppelte Grundlage: der untere Teil hat vorn eine Höhe von 58 cm und verjüngt sich nach V zu auf 24 cm; der obere mit einer Höhe von 68 cm setzt sich nach V fort und bildet auch den Sockel von B_3. Dieser Unterbau ist aus Peperin, der übrige zum Triumfbogen verwendete Stein ist Marmor. Nirgends findet sich Marmor aus „Porto Venere".[1]

Die Profile dieses Unterbaus wie auch die des darüber erst beginnenden eigentlichen Bogens sind noch gotisierend. Man erinnert daran, daß die Sockel der Türme der Neuen Burg, der Palast des Fürsten von Salern und der Turm von St. Klara dieselbe Profilierung zeigen[2]), und schließt daraus in dem Bestreben, den Bogen einem heimischen Meister zuzuwenden, daß alle diese Bauwerke von Novello von S. Severin Lukano hergestellt seien. Allein, wir wissen von diesem Meister nur, daß er 1470 urkundlich für Robert Severin, den ersten Fürsten von Salern, das Haus erbaute, von dem heute nur die Stirnseite der Jesuskirche übrig ist.[3]) Daß er auch am Burgbau des Königs Alfons beschäftigt gewesen wäre, ist nirgends beurkundet. Wer den Turm von St. Klara, der in dem Erdbeben des Jahres 1456 zusammengestürzt war, wieder aufbaute, ist völlig dunkel. Da wir

dem jüngsten Hersteller des Bogens, dem Architekten Avena in Neapel, seit langem in Aussicht gestellt wurde. Im Vertrauen darauf habe ich es leider versäumt, selber manche wichtige Maße zu nehmen, und muß nun den Leser in dieselbe Lage versetzen, in der ich mich auch befand: nämlich die Arbeit Avenas und des Bauamtes in Neapel abzuwarten. Sie wird mit ihren technischen Einzelheiten und einer Fülle vortrefflicher fotografischer Aufnahmen eine notwendige Ergänzung dieser Arbeit bilden, die ja den künstlerischen Schmuck in den Vordergrund stellt.

[1]) Mitteilung des Neapler Bauamts. Dieser ist dunkelfarbig — portoro —, und es ist von vornherein auffallend, zu welchem Zwecke man eine solche Masse schwarzen Marmors, wie sie sich aus Beleg V der Rechnungsbücher (v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XX [1899] S. 148) ergibt, hätte verwenden sollen. v. Fabriczy nahm eine Verwechslung von Porto Venere bei Spezia mit dem Hafen von Karrara, Avenza, an. Es handelt sich aber in dem Eintrage überhaupt nicht um Porto Venere, sondern um port Vendres, und dies ist das heutige Rocca d'Evandro, Vandra, das alte Rocca Bantra, das südöstl. von Monte Kassino am Garigliano liegt. Wie es zu der Bezeichnung „porto" kommt, dürfte sich daraus erklären, daß von hier aus der Marmor von Sora zu Schiff den Garigliano hinunter ins Meer und nach Neapel geschafft wurde. So läßt Alfons 1442 von Anton Scales mit seinem Schiffe und acht Matrosen die vier eisernen Bombarden, die er bei Gelegenheit des Kampfes um die Burg des Peter Cantalmi auf dem Garigliano nach Vandra hat schaffen lassen, auf dem gleichen Wege nach Gaëta bringen. Die Geschütze gehen bald weiter nach Pozzuoli: Vgl. die Belege bei Minieri-Riccio, Arch. Stor. Nap. VI (1881), S. 31, 32, 33. Der für die Neue Burg bestimmte Marmor kam also zum größten Teil aus der Nähe, denn in dem genannten Beleg V über 300 Dukaten ist von dem Marmor die Rede, die der Genueser Kapitän Jakob Barbarossa „continuament porta ab lo seu navili de port Vendres en la ciutat de Napolo per ops dela fabrica del Castell nou".

[2]) Laccetti, L'arco trionfale aragonese in Napoli, Bollet. Colleg. Ingegn. Napoli 15 ott. 1904, S. 232 ff. 247 ff. 256 ff.

[3]) Rolfs, Neapel II, S. 72.

die Baumeister der Neuen Burg kennen und auch wissen, daß der bekanntere unter ihnen Onofrio Jordano von La Cava in Ragusa das Stadthaus wieder herstellte,[1] das offenbar noch gotische Formen hatte,[2] so werden wir seine Mitwirkung auch hier annehmen dürfen, umsomehr, als dem Künstler, der den Bogen im übrigen entwarf, ein Vorbild für eine Anlage, die in ihrer Eigenart hier durch das Gelände verursacht wird, weder in der Antike[3] noch in der Florentiner Formenwelt vorfand. Das Gelände ist auch der Grund dafür, daß die beiden Säulen um einen Sockelstreifen höher gestellt sind, als die den Bogen tragenden Pfeiler: ein Auskunftsmittel, das vielleicht auch in dem Wunsche begründet ist, die in der Laibung geplanten Bildwerke nicht noch höher hinaufrücken zu müssen. Denn sonst hätte man ja leicht durch Höherlegen des Architravs und Vermindern des ohnehin übergroßen Schlußsteins abhelfen können.

Auf dem — ganz unantik — weit vorspringenden Unterbau erhebt sich S_1 mit dem Bogen B_1: wir rechnen es mit seinem Gebälk G_1 bis zu der Attika S_2, die mit dem großen Triumfzuge und dem darüber angebrachten Gebälk G_2 zu einem selbständigen Stockwerk entwickelt ist. Über S_2 erhebt sich S_3 mit B_2 und dem dritten Gebälk G_3. Dann folgt als Attika von S_3 das Nischenstockwerk S_4, über dessen Gesims sich abschließend die Krönung K erheht.

S_1 besteht aus dem Torbogen B_1 mit dem Bogenfeld F zwischen vollen korintischen Doppelsäulen, über denen verkröpftes Gebälk mit der Inschriftleiste J und dem abschließenden Gesimse liegt. Der wie zur Aufnahme einer Inschrift gerahmte Stein am Basament, den man für unantik halten möchte, kommt auch schon am Trajansbogen in Ankona vor.[4]

Um die Säulen möglichst hoch zu stellen, die bogentragenden Pilaster aber nicht zu kurz werden zu lassen, nimmt der entwerfende Meister seine Zuflucht zu einer Sockelanlage, die für den Säulenunterbau doppelt, nach dem Torinnern zu aber nur einfach erscheint, da hier die Pilaster auf den unteren Sockel herabgeführt werden. Das hohe Basament an sich findet sein antikes Gegenstück am Titusbogen und auch am Trajansbogen in Ankona. — Beide Sockelstreifen sind reich verziert, wie denn an dem ganzen Bauwerk kaum eine Fläche glatt geblieben ist. Es ist eine wahre Hochflut von Vorwürfen der Frühauflebung darüber ausgegossen, und mit wenigen Ausnahmen werden wir sie wiederfinden, wie sie uns aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts von Florenz her vertraut sind. Hinzu kommen noch eine Anzahl antiker Vorwürfe, die unmittelbar von römischen Denkmälern, namentlich Sarkofagen stammen: worin denn deutlich der Anteil zu bemerken sein dürfte, den die Werkstatt der von Rom nach Neapel berufenen Bildhauer hinzubringt.

[1]) Schmarsow, Nuovi studj. Arch. Stor. Arte VI (1893), S. 203 ff.

[2]) Vgl. Eitelberger, Dalmazien. Wien 1884, S. 319.

[3]) Der Trajansbogen in Ankona ist durch eine vielstufige Treppenanlage auf eine Ebene gebracht worden; erstere war natürlich an dieser Stelle der Burg ganz ausgeschlossen.

[4]) Rossini, Gli archi trionfali onorarii e funebri degli antichi Romani. Roma (1836), Tafel 46.

Der untere Vorderteil des Doppelsockels trägt links eine Verzierung von Köpfen, die mit seltsamen fächerartigen Aufbauten versehen sind und zwischen üppigen akantusartigen Pflanzenpyramiden[1]) auf den verbundenen Doppellschnecken eines Bandwerks ruhen. Die Flächen dazwischen sind von dünnen Bändern ausgefüllt, die in mannigfaltigen Windungen sich ergehen und als Endklunker bald eine Eichel, bald eine Traube tragen. „Das antike Vorbild zu dem Kopf mit dem Fächer bietet der Maskenfries der Basilika Aemilia des Forum. Im Codex Escurialensis[2]) findet sich ein Friesornament, auf dem Palmetten und Masken mit Blätterkronen abwechseln. Egger führt es auf einen Fries zurück, der mit einem lesbischen Eierstab eingefaßt ist, und von dem zur Zeit der Abfassung des Skizzenbuches („Werkstatt des Dominik Ghirlandajo") 3 Bruchstücke (im Lateran. Mus. Saal II. 146, 149, ohne Nr.), ein zwei Meter langes Stück (S. Giorgio-in-Velabro, l. Seitenschiff), ein Bruchstück (S. Maria-in-Trastevere, Vorhalle, linke Schmalseite), ferner zwei Stücke (im Konservatorenpalast und im Kapitolin. Tabularium), sowie mehre Stücke (auf der Treppe des Korsetti-Hauses in der Monserratstraße in Rom) vorhanden waren. „Dies Motiv ist insofern von Interesse, als es auch in den Spiegelgewölben der Loggien . . . sowie im Konservatorenpalast unter dem Fresko des Daniele de Volterra (Triumph des Marius) ganz getreu verwendet wurde". Es mag daher auch seine Wiederkehr am Triumfbogen dem römischen Teile der Künstlergenossenschaft zu verdanken sein, wenngleich auch Donatello es, allerdings in vereinfachter Form, an seiner Sängertribüne in der Domhütte zu Florenz verwendet. Er brachte es vielleicht von Rom mit, entstand doch die Tribüne unmittelbar nach seiner Rückkehr von dort, wo man ihn zur Anfertigung des Festschmuckes für den Einzug des Kaisers Sigismund „genötigt" hatte. Daß es auch den Lombarden bekannt war, beweist der Türsturz des Eingangs zum Sakristeibrunnen der Kartause von Pavia.

Zu diesen Köpfen mit fächerförmigem Kopfputz gesellt sich als neuer Vorwurf das Delfinenpaar, das in Neapel ebenfalls eine Maske umschließt: Masken und Köpfe anzubringen wird der Künstler des Bogens niemals müde. Die Lust, mit der dies geschieht, und das Übermaß deuten auf lombardischen Einfluß. Ein einzelnes antikes Vorbild für die Delfine in Neapel nachzuweisen, ist bei der Häufigkeit, mit der die Antike auch diesen schönen Vorwurf zu verwerten pflegt, nicht wohl möglich. Immerhin braucht man deswegen nicht nach Rom zu gehen: der Friedhof von Pisa bietet ein lehrreiches Beispiel[3]), und in Zara selbst bewahrt die kleine Kapelle im Marienkloster (Südfenster) einen klassischen Delfinenfries.[4]) Julian von Sangallo zeichnet sie so zu den Seiten eines ähnlichen Pflanzenornaments: Barb. 4424, fol. 9vo.

Nach Rom dagegen scheint der in Akantusblattwerk auslaufende Knabe zu

[1]) Zum Stil dieser Akantus vgl. die antiken Vorbilder vom Trajansforum: Moscioni 2925.
[2]) Herausgegeben von H. Egger. Wien 1906, S. 83, Abb. fol. 21.
[3]) Alinari 9871.
[4]) Jackson, Dalmatia 1887, I, 307.

deuten, der auf dem Streifen der linken Laibung mit zwei Schlangen spielt. Auch die Antike stellt ihn mit irgend einer Tätigkeit beschäftigt dar: von der Seite gesehen schenkt Wasser aus einem Gefäß in einen Napf der schöne Knabe des Laterans[1]) vom Trajansforum; halb nach vorn ebenfalls mit einem Gefäß beschäftigt erscheint er in der Villa Albani No. 644,[2]) mit Greifen spielend,[3]) ihnen Wasser einschenkend, einen Vogel an den Flügeln in der erhobenen Rechten, ein Nest (?) in der Linken haltend.[4]) Auch hier hat sich der Neapler Meister nicht mit einer einfachen Nachahmung begnügt. Vielmehr mischt er den einen antiken Vorwurf mit einem zweiten, dem des kleinen Herkules, der mit den Schlangen spielt, — ganz im donatellesken Geiste des Eros-Atys.

Unter dem Bogenpilaster trägt die Fortsetzung dieses linken Streifens zwei gekreuzte Füllhörner, die in Neapel einen Kopf[5]) umschließen: Ein antikes Vorbild bietet auch hier der der Friedhof in Pisa.[6])

Sowohl die Fortsetzung dieses unteren Streifens links unter dem Flachbilde der Laibung wie der ganze Streifen rechts, endlich auch der linke Fries oberhalb der Säulen von S_1 tragen das doppelte antike Fruchtgewinde, gewöhnlich von drei Putten — in Neapel sind sie flügellos — gehalten, aber auch (rechts vorn) an den Henkeln dreier Gefäße befestigt. Die Felder über den Gewinden sind in allen Fällen mit allerhand Zierrat ausgefüllt; auch hier folgen sie antiken Vorbildern. Kannte der Entwerfer des Neapler Bogens, wie wir annehmen, den Bogen von Pola, so nahm er den Vorwurf von dort, wie er ihn denn auch in Neapel — allerdings nur links, nicht auch rechts — an der gleichen Stelle wieder anbringt. Aber auch hier ist es nur der Gedanke, nicht die enge Anlehnung an das Vorbild, was sich wiederholt. Am Streifen rechts und unter dem Flachbilde der linken Laibung sind Masken verwendet, in jenem zwei geflügelte Engelsköpfe, die außerdem noch auf dem Kopfe die Flügel der Gorgo tragen; — auch hier also wieder jene unbefangene Mischung antiker Typen, für die uns Donatellos Eros-Atys bezeichnend ist. v. Fabriczy[7]) gibt denn auch diesen Gewinden „ganz donatellesk-paduanische Form“. Das nächste Vorbild mag der Künstler in einer Sarkofag-Vorderseite des Pinienapfel-Gartens im Vatikan[8]) gefunden haben, dessen Bruchstücke überhaupt eine ganze Musterkarte für die von der Florentiner Auflebung benutzten Vorwürfe bildet. Ob wir sie darum der Florentiner Gruppe der Künstlergenossenschaft geben wollen, kann weniger von dem Vorwurfe selbst als von der Ausführung abhängen, und diese weist hier nur mit Vorbehalt nach Florenz.

1) Moscioni 2931.
2) Moscioni 3114.
3) Moscioni 2928. — Vgl. auch im Stil 2925.
4) Vatikan. Leuchterfuß. Moscioni 5257.
5) s. unten.
6) Sarkofag XLVI.
7) Berl. Jahrb. 1899, S. 133.
8) Amelung, Die Sculpturen des Vatic. Mus. I. Berlin 1903. Tafel 105.

Weit roher sind die beiden Streifen links und rechts unter den Laibungsflachbildern. Jener trägt im ersten Gewindefelde eine Männermaske, im zweiten eine Gorgo. Die männliche Maske ist wiederum eine Typenmischung der Auflebung: Leonardi[1]) sieht darin einen Satir, v. Fabriczy[2]) einen gehörnten Dionisoskopf. Es sind aber keine Hörner, sondern Ohren. Die Maske erinnert lebhaft an jene, die sich auf den antiken Dachrandziegeln finden;[3]) von denselben mag auch die aus Gorgo und Nereide gemischte zweite Maske stammen, der sicherlich kein feines Vorbild zu Grunde liegt.

Durchaus antiker Anschauung entspricht es, die Bogenfelder der Gewinde sogar mit noch umfangreicheren Darstellungen zu schmücken: so finden wir an dem rechten Streifen Meer-Eroten, am linken Friesteil oben links zwei geflügelte nackte Putten, die ein Gefäß mit Lampe tragen, rechts einen weiblichen Kentauren, auf dem ein Putte mit geblähtem Segel reitet. Alle diese Vorwürfe sind Typmischungen, und es ist daher vergeblich, nach näheren antiken Vorbildern dafür zu suchen. Als grundsätzliches Vorbild kann ein Sarkofag-Vorderteil, wie der mit den geflügelten Genien im Vatikan[4]) gelten oder der mit Girlanden- und Gorgonenmasken an der Schmalseite verzierte Sarkofag auf dem Friedhofe in Pisa (westl. Schmalseite). Auf der Vorderseite sind in den Gewindefeldern verschiedene Vorgänge dargestellt, so ein Faun, der eine aufgedeckte Nimfe bewundert usw. Auch in Genua findet sich ein Sarkofag mit Eroten und Gorgo in den Feldern über den Fruchtkränzen.[5])

In dem Knaben auf dem Schlangenwagen will Robert den Triptolemos erkennen; der einzig bekannte sei allerdings viel später gefunden und sehe anders aus. Dagegen kommen Sarkofage in Betracht.[6]) Es ist wohl die Typenmischung eines wettrennenden Eroten und der Wasserschlangen. Für die Nereide wäre das Vorbild in der rechten Ecke eines Sarkofags der Villa Borghese zu suchen.[7]) Nahe dürfte ihm auch die Darstellung auf dem Sarkofag des Pinienapfelgartens kommen.[8]) Die Unterschiede sind folgende: in Neapel wird der Männerhalbakt durch einen Knaben ersetzt, der Frauenhalbakt durch einen Ganzakt. Die Arbeit ist roh und unerfreulich; sie hat nichts Florentinisches. In den Skizzenbüchern der Auflebung findet man auch für diese Vorwürfe Gleichlaufendes. So bietet der Codex Eskurialensis[9]) eine Zeichnung: „Zwei Eroten tragen auf den Schultern eine schwere Fruchtgirlande. Darüber im Ausschnitt eilt ein jugendlicher Triton auf Wellen nach rechts; auf seinen Fischwindungen sitzt

[1]) Paolo di Mariano. L'arte III. S. 95—98.
[2]) Berl. Jahrb. 1902. S. 15. — Nach Karl Robert wäre er einem Okeanoskopf entlehnt.
[3]) Vgl. z. B. die Sammlung im Triester Museum, Alinari 21 162.
[4]) Moscioni 4031.
[5]) Pal. Bianco No. 470.
[6]) Robert, Sarkofag-Reliefs, Tafel 62, No. 193.
[7]) Nibby, Monumenti scelti della villa Pinciana, S. 73, No. 4.
[8]) Amelung, I, 111.
[9]) Blatt 34, 2. Text S. 100.

eine nackte Nereide mit wallendem schmalen Mantel, den sie mit der erhobenen Rechten zu greifen scheint, während die Linke auf dem Knie ruht.“ —

Endlich sind noch die gespreizten Engel zu erwähnen, die die Enden eines Fruchtgewindes festhalten: Der Vorwurf ist in der Antike so außerordentlich gewöhnlich, daß man nach einem Vorbilde nicht zu suchen braucht. Auch in der romanischen Zeit geht er nicht verloren; [1]) der Cod. Escur. zeichnet ihn; [2]) Filarete verwendet ihn an seiner Tür der Peterskirche, und in der Auflebung ist er bald ebenso häufig wie in der Antike.

Zwischen unterem und oberem Sockel legt sich durch die ganze Innenanlage des Bogens fortgeführt ein dicker antiker Kranz mit einfachem Bande umwunden, links von Eichenlaub, rechts von Lorbeer. Auch dieser schöne Vorwurf, den die Florentiner Meister mit ganz besonderer Lebhaftigkeit wieder zu Ehren bringen, wurzelt in der Antike. Freilich ist seine Verwendung in seiner Bestimmung als natürlicher Schmuck weit leichter, denn in der als Bauglied nachzuweisen. Als Kranz bedarf es ja nur des Hinweises auf den herrlichen Rahmen des Adlers vom Trajansforum, der jetzt die Vorhalle der Apostelkirche in Rom schmückt; als Girlande, sei es im Blattwerk (Vatikan No. 536. — Lateran II, 99) oder als Früchtekranz kommt er auf unzähligen Sarkofagen, Friesen usw. vor. Baulich verwendet umgibt er den Pfühl oder auch ein anderes Glied der Säulenbasis, so am Bogen in Pola. [3]) Weithin als Vorbild dienten die Kaisersäulen Roms. — Fast vollständig in die Rolle eines Bauglieds übergehend bildet der dicke Kranz die Archivolte der Triumfbögen von S. Remy und Orange in Südfrankreich: er ist dort in Abteilungen von verschiedenem Laube, Pinien und Früchten geteilt[4]) und hat hier unmittelbar auf Lauranas Doppelhalle in Marseille eingewirkt. Endlich kommt er — doppelt umwunden — von verschiedenem Laubwerk als Teil eines Gesimses vor, das jetzt als Sturz an der Außentür der Südseite der lateranischen Taufkirche dient: es sieht aus wie eine gestreckte Girlande.

Daß diese schönste aller Schmuckformen besonders den Meistern der Auflebung gefallen mußte, ist verständlich. Die Skizzenbücher sind denn auch voll davon. Koner[5]) No. 91 a verzeichnet einen dicken Kranz mit der Bemerkung „reper(t)a cira p(alatium) titi et vespasiani (a)no d. 1513“, und der Herausgeber hebt die Übereinstimmung mit einer Zeichnung des Baltasar Peruzzi (Uffizien 632) „cornice di porta in le terme titiane“ hervor. Um einen Säulenfuß gelegt finden wir ihn als No. 125 b „in s. Bartolomeo insule“, ebenfalls gezeichnet von Julian

[1]) Vgl. z. B. die das Kreuz auf gerieftem Runde tragenden Engel auf dem Elfenbeindeckel des Evangeliars von Lorsch in der Vatik. Bibliothek usw.

[2]) Ed. Egger, Wien 1906. Tafel 38. Text S. 108.

[3]) Rossini, Archi trionfali. Roma (1836). Tafel 7 und 8.

[4]) Abgeb. bei Baumeister, Denkmäler S. 1883, nach Laborde, Monuments de la France, S. 35. — Caristie, Monuments antiques. Paris 1858. pl. XXIX. XXII.

[5]) T. Ashby, Sixteenth Century Drawings of Roman Buildings attributed to Andreas Coner. British School, Rome II.

von Sangallo [1]) und im Berliner Kunstgewerbe-Museum [2]); einen Eichenkranz hat Nr. 126 a „in ecclesia S. pauli“, der wohl im Feuer 1823 zerstört wurde, aber sehr bekannt gewesen sein muß: Ashby weist ihn als ebenfalls gezeichnet nach bei Julian Sangallo (15 ro), Johann Baptist Sangallo (Uffizien 1804), Vignola (Uffizien 1812 vo), Fra Giocondo (Uffizien 2050), ferner bei Piranesi [3]), doch liegt hier der Kranz oben. Von einer Basis, die Ashby nicht ausfindig machen kann, findet sich eine Zeichnung in No. 127; von der Trajanssäule No. 129; „in S. Adriano“ No. 130 a; unbenannt sind 131 a und b, a nicht unähnlich einer Basis aus den Karakallatermen. No. 132 a endlich gibt uns den Türsturz der Taufkirche des Lateran, den auch Julian Sangallo (38 vo) zeichnete. Dieser fügt noch eine ganze Reihe hinzu, die man auf Blatt 15 ro, 18 vo, 38 vo findet. Auf dalmatischem Boden begegnen wir ihm im Dom von Spalato (Jackson, Dalmatia II Tafel 16). — Es ist von vornherein unwahrscheinlich, daß das an antiken Vorwürfen so reiche romanische Mittelalter diesen schönen Vorwurf nicht auch bewahrt haben sollte: Am Dome zu Pisa legt sich der doppelte dicke Lorbeerkranz über den Sturz der Außentür rechts vom Kor. In Florenz finden wir ihn im Viereck über den Kapitellen des Osterleuchters der Taufkirche, von dessen weißem Schaft sich der schwarze Marmor des Kranzes abhebt. Jotto kannte ihn: Padua, Begegnung Joachims mit Anna.

Wo immer aber auch die Meister der Frühauflebung ihn gefunden haben mögen: sie nehmen ihn mit einer so freudigen Schaffenskraft auf, daß er seitdem in unendlichen reichen Abwandlungen der gesamten Baukunst der Neuzeit verblieben ist. Als Bogenschmuck findet er sich am Grabmal des Onofrio Strozzi († 1417) in der Sakristei der Dreifaltigkeitskirche in Florenz. [4])

Brunellesko verwendet ihn an der Kanzel von S. Maria Novella als abschließendes Glied an der Brüstung und am Auslauf; [5]) in der Archivolte an der Pazzikapelle, in den Fensterlaibungen, um Wappenschilder. Ebenso tragen ihn als Hauptschmuck die Bögen der Lorenzerkirche, die innere Tür der Heiliggeistkirche, die äußere von S. Felice. Donatello legt dicke Eichenkränze um die Basen der vier Untersätze, die aus dem Rickardi-Hause stammen; ein Lorbeerkranz bildet den unteren Abschluß der Sängertribüne in der Domhütte (No. 72) oder die Leistenverzierung der Erztüren an der alten Lorenzersakristei. Ein prachtvoll stilisierter Kranz umschließt den Sockel seines David im Bargello. Wir finden ihn an der Kanzel von Prato, wie am Altar von Padua als Einfassung der Beweinung und der Puttinnen. [6])

[1]) Vatikan. Barberin. Lat. 4424. Blatt 15 r.

[2]) No. 3829.

[3]) Magnificenza dell'Architettura Romana. Tafel IX, 1.

[4]) Neuerdings weist Marcel Reymond — Arte VI (1903) S. 7 — das falschlich ins Jahr 1418 verlegte Grabmal einer späteren Zeit, etwa 1430, zu und gibt es, wenn nicht Donatello selbst, so doch einem von ihm beeinflußten Meister.

[5]) Vgl. v. Fabriczy, Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1892. S. 24, 25. Alinari 2284—2288.

[6]) Vgl. Camillo Boito, La ricomposizione dell'altare di Donatello. Arte I (1895) S. 151.

Was Wunder, daß alle, die mit diesen beiden Meistern zusammenhängen, dies Schaustück vor allen anderen an ihren Werken anbringen? Michelozzo gibt es dem Bogen seines Taternakels in S. Miniato (1448); in Montepulciano trägt die Stirnseite der Augustinerkirche im Bogenrund einen Kranz aus Rosen- und Liliensträußen; das Rundfenster im 3. Stock ist von einem Eichenkranz umgeben; das Wappen im Giebelfeld ist umkränzt.[1]) Der Hauptschmuck des Bogens am Stadthause in Ragusa ist der dicke Eichenkranz.[2]) Rossellinos Brunigrab (nach 1444) hat am Bogenfelde einen äußerst naturalistischen Lorbeerkranz, dessen einzelne Blätter lebendig und frei in verschiedenen Richtungen liegen; Maso di Bartolommeo verwendet ihn an der Haupttür der Dominikanerkirche in Urbino; Mino gibt ihn in Sträußen von Früchten und Blättern abgesetzt am Grabmal des Bernhard Junji (1466) in der Abtei von Florenz; und der dicke Früchtekranz umzieht den oberen Torbogen des Tartanjigrabes in der Dominikanerkirche von Bologna.

In Florenz, der Blumenstadt, wie es in hellenistischer Zeit Alexandria war, fand er naturgemäß seine zweite Heimat: und von ihr aus trugen ihn die Schüler des Brunellesko und Donatello in die Weite. Wir fanden ihn an dem Wandschränkchen, das wir als eine Früharbeit Lauranas und Gajinis ansahen; wir fanden ihn in Genua an der Johanniskapelle; wir finden ihn am Triumfbogen, und wir werden ihm in Palermo am Weihwasserbecken im Dom und in Marseille als Hauptschmuck der Bogenkrönung der Lazarushalle wieder begegnen.

Wenn nun Laccetti[3]) aus Bernichs Beobachtung, daß dieser Kranz bei den Bauten der 1400 auch in Neapel häufig verwendet wird, schließt, er habe eine rein örtliche Bedeutung, so ist dies ebenso unbegründet wie die Ableitung der gotisierenden Profile des Sockels aus neapolitanischen Bauten. An Denkmälern rein neapolitanischer Abstammung kommt er vor dem Triumfbogen nicht vor. Am frühesten findet man ihn dort am Grabmal des Jan Karracciolo in St. Johann-zu-Karbonara, das bald nach 1432 entstand. Als sein Meister wird meist Andreas von Florenz angegeben, der sich so auch als den Erbauer des Ladislaus-Grabmals (auf dem Grabe des Bischofs Vigilanti in der Franziskanerkirche zu Ankona) bezeichnet und ebenfalls das Grabmal des Ferdinand Severin in der Monikakapelle zu Neapel verfertigte. Wenn dieser Meister auch aus Florenz stammen mag, so ist doch seine Schulung und Kunst vielmehr lombardisch. Sie ist von einer höchst unerfreulichen prahlerischen Prunksucht beseelt und von grober, liederlicher Ausführung. In Florenz findet sich nichts, was ihm, dessen lombardische Schwächen in Neapel auf einen nur zu günstigen Nährboden fielen, an die Seite gestellt werden könnte. — Ob Andreas auch am Triumfbogen beschäftigt war, ist mit Sicherheit nicht festzustellen: die Möglichkeit ist aber vorhanden, da er noch 1453 erwähnt wird. 1459 ist er bereits einige Jahre tot. Arbeiten, wie das Standbild

[1]) Schmarsow, Nuovi studij. Arch. stor. Arte VI (1893). S. 254.
[2]) Schmarsow S. 207.
[3]) a. a. O. S. 230.

der Gerechtigkeit (neben B_2 zwischen den Säulen) würden ihm zuzutrauen sein.[1]) Was aber sonst den dicken antiken Kranz in Neapel trägt, gehört der Zeit nach dem Triumfbogen an. —

Die oberen Sockelstreifen haben links und rechts einen ziemlich kraftlosen Palmetten- und Akantuszierrat, der von der Antike nicht viel mehr verrät. Am ähnlichsten kommt dem rechten, aber auch nur annähernd, der im Cod. Barber. 4424 des Sangallo, Blatt 16vo gezeichnete. Eine „spezifisch florentinische Art" daran zu erkennen,[2]) will mir nicht recht gelingen; wohl aber scheint die Ausführung eine goldschmiedeartige Unterlage anzuzeigen. —

In der Laibung befindet sich auf dem linken Streifen, der an dem Bogenpilaster aufhört, in Seitenansicht ein lorbeergekröntes Brustbild, das ein stilisierter dünner Kranz umgibt. Es ist ziemlich unverdient in den Vordergrund der Kritik getreten. Einige haben darin das Bildnis des Königs Alfons sehen wollen, obgleich auch nicht ein Schatten von Ähnlichkeit zwischen diesem (natürlich „idealisierten") Kopfe und dem auf den Schaumünzen Pisanellos, Pauls von Ragusa usw. vorhanden ist. Bernich sah darin gar ein Bild des Leon Battista Alberti, um dadurch seine Behauptung, der Bogen beruhe auf einem Entwurfe dieses Meisters, zu stützen. Zu diesem Zwecke fand er auch die Ähnlichkeit zwischen dem Kopfe in Neapel und dem des Pasti sehr groß.[3]) Dagegen erklärt v. Fabriczy ihn ganz richtig als die reine Schmuckform eines römischen Kaisers, „eine jener in der lombardischen Kunst so beliebten Reminiscenzen an die Antike, wofür sich Beispiele nach Hunderten anführen lassen". In der Tat ist es nicht schwer, in den Münzen des Kaisers Konstantin das Vorbild zu erkennen.[4]) Wenn Bernich dagegen einwendet, derartige Köpfe als Schmuckform kämen so früh in der lombardischen Kunst nicht vor, so ist das nicht richtig. Über der Tür des alten Vimerkati-Hauses — jetzt der Filodrammatici — in Mailand, die um die gleiche Zeit entstand wie der Triumfbogen, befinden sich mit Inschrift bezeichnet im Rund die Flachbild-Brustbilder des Julius Zäsar, Alexander d. Großen und des Herzogs Franz Sforza „con tipi e forme derivati dalle sculture classiche".[5]) Außerhalb der Lombardei verwendet sie Filarete an seiner Tür der Peterskirche (1439 bis 1445). Auch finden sich römische Kaiserköpfe, allerdings nicht im Rund, rechts und links von den gespreizten Engeln über der Tür des Kreuzganges, die in den zweiten Klosterhof der Heiligen Kreuzkirche zu Florenz führt, und anderswo. Auch diese Schmuckform beruht natürlich auf weit älterer Übung; so sehen wir die Zwickel des Hauptbaues und die Giebelwände der oberen Nischen des Kan-

[1]) Vgl. über ihn Faraglia (nach Angaben Milanesis), Arch. Stor. Nap. VIII (1883), S. 272 ff. Auch Perkins Ital. Sculpture. London 1883, S. 59. — Rolfs, Neapel II, S. 117.

[2]) v. Fabriczy, a. a. O., S. 134.

[3]) Bernich, Nap. Nob. XIII (1904), 153 ff. Vgl. Rolfs, Berl. Jahrb. 1904, S. 81 ff.

[4]) Vgl. Fr. Kenner, Römische Medaillons. Wiener Jahrb. IX (1889). Tafel IV, die NN. 240, 244, 153 u. a. m

[5]) Arch. Stor. Arte III (1890), S. 232.

signorio-Denkmals (1374) mit Köpfen auf vertieften Scheiben geschmückt, und in Mosaik finden wir einen römischen Kaiser im Lorbeer in der Laterne der Florentiner Taufkirche.

Ähnlicher sieht einem Bildnis der bärtige Kopf am linken Absatz, den die oben erwähnten Füllhörner umschließen. Er hat einen Schnurrbart und wunderlich geordnete Haare. An den Ohren stehen sie vom Kopfe ab (wie auch bei dem ersten Putten unter dem rechten Laibungsflachbild), sind mit einem Bande und oben am Kopf mit einem Knoten gehalten. Die Brauen sind sehr stark, der Mund offen; zwischen den sternlosen Augen liegen tiefe Falten.

Auch der weitausladende, in seiner Profilierung wieder an Florenz erinnernde Säulenunterbau ist in jedem seiner Teile mit Zierrat bedeckt.

Zu unterst aufrecht stehendes Wasserlaub von allgemein antiker Form. Darüber eine Leiste mit aneinandergereihten länglichen Höhlungen, wie sie in der Antike kaum vorkommen.[1]) Es sieht aus wie die ohne Zwischenstück verbundenen Höhlungen eines Eierstabes und ähnelt (ganz entfernt) dem Friese am Verkündigungstabernakel Donatellos. Völlig romanisch endlich mutet der Abschluß an, der an pisanische Vorbilder erinnert und an apulischen Kirchenpforten häufig wiederkehrt: alles in allem eine Mischung von Vorwürfen, die auf ihren Ursprung zurück zu verfolgen nicht wohl möglich ist, mit den künstlerischen Erfahrungen des Meisters aber, dem wir den Entwurf des Bogens geben möchten, in lebendigem Zusammenhange steht. —

Auf diesem Unterbau erheben sich an jeder Seite vor einer mit gerieften korintischen Pilastern versehenen Wand je ein Paar eng gestellter korintischer Säulen auf Basen, wie sie in dieser Zusammensetzung besonders in der Provinz in Südfrankreich beliebt sind. Die gleichen Säulen hat auch Pola, nur mit dem Unterschied, daß an dem römischen Triumfbogen die Säulen nicht frei stehen, sondern halb in der Wand stecken. Hier ist das vorgeschrittene Beispiel des Konstantinsbogens und des Septimius-Severus ausschlaggebend gewesen, dem der entwerfende Meister sich um so leichter anschmiegen konnte, als er die Schule Brunelleskos und seine Vorliebe für die Verwendung des korintischen Pilasters kannte. Auch mag das Brankacci-Grab in Neapel selbst in dem gleichen Sinne mitgewirkt haben. Von den Pilastern ist der linke tadellos erhalten, da er jahrelang von einer schützenden Kalkschicht bedeckt war.[2]) Die Wände zwischen den linken Säulen sind mit glattem Marmor bekleidet, und die Fugen der Platten stehen sorgfältig zusammen. Anders rechts: hier ist in der Höhe des Bogenansatzes ein ganzes Stück des Pilasters herausgebrochen und das Mauerwerk dahinter in der liederlichsten Weise ausgefüllt. — Die Rieflung der Säulen ist von

[1]) Ähnlich nur die Verzierung des Kämpfergesimses der Pfeiler des Bogens von Benevent.

[2]) Zerstörend wirkt auf den ganzen Bogen der Rauch der Essen des in unmittelbarer Nähe gelegenen Arsenals: wird dieses, wie es glücklicherweise in Aussicht genommen ist, nicht bald verlegt, so ist der Marmorschmuck des Bogens, dessen Feinheiten schon jetzt sehr gelitten haben, unrettbar verloren.

der feinsten Arbeit: sie klingen mit dem Zierrat in den Zwickeln der oberen Riefen an die vom Porticus deorum consentium des Forum an. Die Kapitelle wiederholen das allgemein römisch-korintische Vorbild, wie es am vollendetsten der Tempel des Mars Ultor darbietet, das Pantheon usw. Da es vollständig mit dem des Polabogens stimmt, so haben wir, wenigstens so weit die Erfindung in Frage kommt, nicht nötig, nach Rom zu gehen. Anderseits weist die Ausführung dahin. Denn das Polakapitell hat auch eine mit Riefen verzierte Deckplatte, was man sich bei der Neigung in Neapel, möglichst viel Schmuck anzubringen, sicherlich nicht würde haben entgehen lassen. Auch darin weicht Pola von Neapel ab, daß der Architrav hier nur 3½ Mal, in Pola jedoch 4 Mal enthalten ist, was in der Hochstellung der Säulen einerseits, dem Emporrecken aller Bauglieder anderseits seinen Grund haben mag. (Abb. 20, 2, 81.)

Lehrreich ist ein Vergleich der 1904 erneuten Säulentrommeln und des rechten Kapitells, die namentlich durch einige Kanonenkugeln Gonsalvos arg beschädigt worden waren, in ihrer toten, mathematisch genauen Arbeit mit den lebendigen Teilen der alten Meister. —

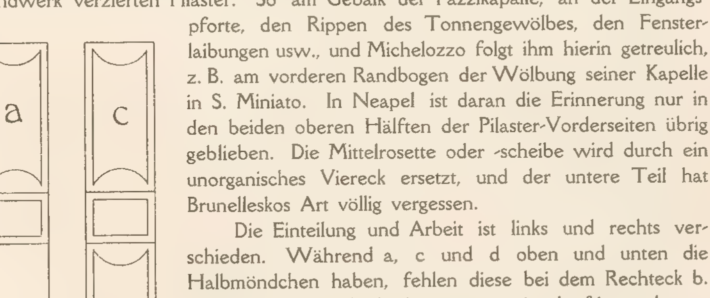
Dem Bogen B_1 gibt der Erbauer eine Höhe von 3½ Bogenhalbmessern.[1]) Dadurch entstehen sehr ausgedehnte Zwickelfelder, und der Schlußstein erhält eine bedeutende Größe, ganz im Gegensatz zu Pola, wo das Gebälk wie bei B_1 unmittelbar auf der Archivolte aufliegt, im Anschluß dagegen an den Drususbogen, den Septimius-Severus-, Titus- und Mark-Aurelsbogen in Rom, die Trajansbögen in Benevent und Ankona usw.

Den Schlußstein deckt das schöngeformte Wappenschild der Aragon, die vier senkrechten roten Balken im goldenen Felde, darüber die Krone in der ganzen Breite des Schildes. Über dem Scheitel des Bogens und unter dem Schilde liegen die sich kreuzenden Enden zweier Füllhörner, die von einem mächtigen Greifen an jeder Seite gehalten werden. Die Verzierung dieser Füllhörner ist von einer außerordentlichen Feinheit, die an die Arbeit eines Goldschmiedes mahnt. Sie ist an dieser Stelle völlig Selbstzweck, da sie dem Beschauer, auch wenn sie vergoldet war, von unten kaum sichtbar wird. Das linke Füllhorn trägt die Geschichte der von Chiron entführten, von Herakles befreiten Deianira,[2]) das rechte einen Bakchoszug. Ganz vortrefflich sind auch die Greifen in den Raum gestellt, den sie vorzüglich ausfüllen. Auch hier ist die Arbeit von der größten Sauberkeit, vollkommen stilgerecht, ohne naturalistisches Bestreben in der Darstellung der Federn, die ganz regelmäßig und „heraldisch" verlaufen. Die Arbeit verrät auch hier die des geübten Goldschmiedes. Die Form der Flügel ist durch das lange vorgebogene Schulterstück karakterisiert. Sie erinnert an die Lauranas: S. 42. — Bernich findet die Arbeit so gut, daß er sie dem Pisanello gibt,[3]) und Bertaux meint, dessen

[1]) Den Peperinsockel nicht mitgerechnet. Der Trajansbogen in Ankona hat 5 Halbmesser Höhe.
[2]) v. Fabriczy, a. a. O., S. 133.
[3]) Nap. Nob. 1903, S. 131.

Zeichnung im Cod. Vallardi sei von Peter Martin von Mailand zum Vorbilde genommen und ausgeführt worden.[1]) Wir kommen auf die Frage zurück, wenn es sich um die Verteilung der einzelnen Arbeiten an die Künstler des Bogens handelt: hier mag nur soviel bemerkt werden, daß Pisanello tot war, als man an den Aufbau der Burg ging, und daß die Stilkritik Peter Martin von dieser Arbeit ausschließen muß. Die Zeichnung Pisanellos hat gar keinen Zusammenhang mit diesen Greifen. Was die Verwendung des Vorwurfes am Bogen überhaupt betrifft, so kommen wir darauf bei der Besprechung des Greifenfrieses in G_3 zurück.

Die aus drei schmalen Teilen versehene Archivolte ruht nach Art des Bogens in Pola, des Severus- und des Konstantinsbogens auf einem weit vorspringenden Kämpfer; jedes Band ist — im Gegensatz zu Pola, wo die Archivolte vollkommen glatt ist — mit feiner Zierleiste versehen. Zwei viereckige Pfeiler, wie in Pola und an den Bögen in Süd-Frankreich mit reichem Zierrat bedeckt, gehen bis auf den unteren Sockel herab, mit dem sie der durchlaufende Kranz verbindet. Die Vorderfläche der Pfeiler ist in einem Rahmen eingeschlossen reich mit Arabesken geschmückt, aber in ganz verschiedener Weise. Ihre Verzierung geht einen eigenen Weg, insofern sie sich im oberen Teile Brunellesko, im unteren, das durch ein besonderes Mittelstück von jenem getrennt wird, der einfachen römischen Pilasterfüllung durch aufsteigendes Kandelaberwerk (links) oder aus einem Gefäß entwachsendes Ornament (rechts) anschließt. Der Florentiner Meister benutzt mit Vorliebe den Vorwurf, der sich ihm in der Art der Verzierung der Balken in der Taufkirche darbot: den durch eine Rosette und zwei Halbrosetten oder Scheiben geteilten und in seinem Innern mit verschiedenem Bandwerk verzierten Pilaster. So am Gebälk der Pazzikapalle, an der Eingangspforte, den Rippen des Tonnengewölbes, den Fensterlaibungen usw., und Michelozzo folgt ihm hierin getreulich, z. B. am vorderen Randbogen der Wölbung seiner Kapelle in S. Miniato. In Neapel ist daran die Erinnerung nur in den beiden oberen Hälften der Pilaster-Vorderseiten übrig geblieben. Die Mittelrosette oder -scheibe wird durch ein unorganisches Viereck ersetzt, und der untere Teil hat Brunelleskos Art völlig vergessen.



Die Einteilung und Arbeit ist links und rechts verschieden. Während a, c und d oben und unten die Halbmöndchen haben, fehlen diese bei dem Rechteck b. Die Arbeit der Arabesken von a ist kräftig und gut; b stellt ein Waffenflachbild dar von der gleichen Arbeit wie das linke Laibungsflachbild, mit dem es ein Stück bildet. Der Bildhauer hat beim (späteren) Einsetzen ver-

[1]) Arch. Stor. Nap. 1900, S. 29—63. — v. Fabriczy, Berl. Jahrb 1902, S. 9.

gessen, dies Stück mit den drei übrigen auch durch die Halbmöndchen in Einklang zu bringen. c ahmt die Arabesken von a nach, aber in einer schweren, plumpen, sehr körperlichen Arbeit; d endlich zeigt den Krug mit daraus entwachsenen Arabesken in zierlicher, aber trockener Arbeit. Sie erinnern an Donatellos Rahmen am Marmortabernakel der Medizikapelle in der Kreuzkirche zu Florenz. Die schon erwähnten Zwischenstücke tragen nach Art römischer Sarkofagecken Tritonenmasken mit lockigem Haar und Bärten, die in Wasserwellen verlaufen. Auch auf den Wellen spielt links ein geflügelter Putte mit einem Delfin, von dem nur der Kopf sichtbar ist. Das rechte — etwas weiter herausspringende — Zwischenstück läßt das Wasser dem Munde der Maske entfließen; und in der Mitte kreuzen zwei Delfine ihre Schwänze. Auch diese Vorliebe für Eckmasken deutet nach Florenz, wo sie Donatello in der kühnsten Weise verwertet; man denke an die Eckmasken des Tabernakels von Or San Michele, an die Doppelmasken der Kapitelle von der Verkündigung der Kreuzkirche. Für den in Wellen übergehenden Tritonenbart und die sich kreuzenden Delfine boten die antiken Sarkofage zahlreiche willkommene Vorbilder.[1])

Das dreifach verkröpfte Gebälk — glatt in Pola — hat auch hier seine Stäbchen-Verzierung; Perlenstab, dann Wasserlaub in der allgemein römischen Form, endlich über einem Perlenstab ein Karnies mit dem Dreiblatt vom Trajansforum und glatter Abschlußleiste.

Darüber liegt ganz wie in Pola der Fries, der in der Mitte die Inschrift, an den Vorsprüngen über den Säulen Verzierungen trägt: in Pola die gleichartige der an Ochsenschädeln hängenden Kranzgewinde, in Neapel links der gleiche Vorwurf mit Putten, und rechts, der bunten Mannigfaltigkeit zu Liebe, die an dem ganzen Bogen zum Ausdruck kommt, tanzende Putten.

Der linke Vorsprung ist oben nur nach dem seitlichen Turme zu glatt. An der Vorderseite wiederholt sich der schon besprochene Vorwurf dreier Putten, die zwischen sich Obstgewinde tragen. Die Felder darüber sind eigenartiger ausgefüllt als unten. Im linken kommen rechts und links von den Gewinden zwei hübsche geflügelte Putten herab, in der einen Hand einen Stab, in der andern gemeinschaftlich eine Schale tragend, in der ein Gefäß mit Flamme steht — eins der Sinnzeichen des Königs, dem wir noch mehrfach wieder begegnen werden. Im rechten Felde ruht auf dem Gewinde ein Kentaur mit weiblichem Oberleib, der ein Segel hält. Dies bauscht sich über seinem Kopf rückwärts und wird an der Rahe von einem auf seinem Rücken knieenden Putten gehalten. Auch hier haben wir es wieder mit einer Typenmischung zu tun, die ganz im donatellesken Geiste verfährt. Ein Kentaur mit weiblichem Oberkörper ist in der Antike schwer zu belegen. „Das Mischwesen auf der Gemme" — ein sein Kentaurenkindchen

[1]) Beides z. B. auf dem Sarkofag im Garten des Archäol. Inst. in Rom.

stillender weiblicher Kentaur, den Roscher[1]) abbildet, „scheint eine nach Analogie der Kentaurengestalt umgebildete Sphinx". Der Meister, der hier seiner liebenswürdigen Laune die Zügel schießen ließ, scheint auch der guten Arbeit nach bei Donatello in der Schule gewesen zu sein.

Die Innenseite des Vorsprungs zeigt eine handwerksmäßig hergestellte Obszönität: ein mit flatterndem Löwenfell sitzender ithyphallischer Herakles hält eine Nimfe fest, die ihm zu entfliehen sucht.

Das Mittelstück hat ganz in Übereinstimmung mit dem Bogen in Pola am Anfang und Ende der Inschrift, dort wo die Vorsprünge Schatten werfen, kleine Flachbilder: links einen (verstümmelten) geflügelten Putten in einem von galoppierendem Doppelgespann gezogenen Wagen, rechts einen nach links fahrenden Putten auf dem Siegeswagen mit Lorbeerkranz in der Linken, die Peitsche in der Rechten schwingend. Die gleichen Gespanne finden sich in Pola.

Die Inschrift (J_1) hat zwei Reihen großer antiker Buchstaben von 18 Zentimetern Länge und lautet:

ALFONSVS REX HISPANVS SICVLVS ITALICVS
PIVS CLEMENS INVICTVS

Die Buchstaben von J_1 sind ein wenig schwächer als von J_2, die Wörter ohne trennenden Zwischenraum zusammengedrängt, als ob es an Platz gefehlt hätte. Es sind fünf sorgfältig gefügte Platten, deren erste und letzte auch die erwähnten kleinen Flachbilder tragen. Die Buchstaben waren nicht bestimmt, mit Kupfer ausgefüllt zu werden. —

Der rechte Vorsprung trägt nach innen ein kleines Flachbild, das von einem Kanonenschuß zum Teil zertrümmert ist. Man sieht zwei Frauen, einen Eros und einen nackten Alten mit Löwenfell um die Schultern: dargestellt scheinen nach einem der zahlreichen römischen Flachbilder Hippolytos, Phaidra, die Amme und ein Eros:[2]) links die klagende Phaidra, neben ihr sie tröstend die Amme; in der Luft der Eros, der auf den nackten Mann mit einem Löwenfell um die Schulter zufliegt. Die Ausführung ist mittelmäßig. — Nach der Vorderseite trägt der Vorsprung in drei Stücken eine Reihe von sechs nackten Putten, von denen der erste links eine Doppelflöte bläst, die vier mittleren in lustigem Tanze Hände und Füße im Takte bewegen, während der letzte verstümmelt ist — ein anmutiges Bild, das aber stark durch Verwittern gelitten hat. Die Anlehnung an Donatello ist unverkennbar. In der Ausführung bemerkt man scharf gezogene Hautfalten, weiche fettgepolsterte Körper, kleine mit Sternen versehene Augen, angeklebte Ohren, eine etwas summarische Behandlung des Haares, kurze Füße

[1]) Mythologie 1079.

[2]) Welches hier in Frage kommt, wage ich nicht zu entscheiden. Bei Roscher, Lexicon der griechischen und römischen Mythologie. 1903, Sp. 2231 ist ein Neapler Sarkofag erwähnt, der in Verbindung gebracht werden könnte: „Auf einem Neapler Sarkofag, dessen Kenntnis ich C. Robert verdanke, steht ein bärtiger Mann im Mantel hinter Phaidras Sessel." —

und Fingerchen, sowie pausbackige Gesichter mit ziemlich großem, zu fröhlichem Geschrei geöffneten Munde. Die Hand ist eine andere als die des linken Frieses. Nach außen ist der rechte Vorsprung glatt geblieben.

Nun beginnt wie in Pola ein außerordentlich reich gegliedertes römisches Kragstein-Gesims, dessen Anordnung im allgemeinen als severisch zu bezeichnen ist. Den Reichtum seines Schmuckes teilt es mit Pola: keine einzige Fläche — außer den Würfeln der Zahnschnittleiste — ist ungeschmückt geblieben. Diese selbst, mit den doppelten Ringen im Zwischenraum, ist vespasianisch; die Kragsteine mit ihren Wulsten unter dem Eierstabe sind flavisch; die Verzierung des Abschlußkarnies trajanisch. Die Ausführung ist im allgemeinen noch sorgfältig; die einzelnen Stücke sind noch ziemlich gut gefügt, obgleich schon hier eine größere Nachlässigkeit in der Arbeit beginnt, die nach obenhin immer zunimmt und oft von Liederlichkeit nicht mehr weit entfernt ist. Beschädigungen von geringerer Ausdehnung sind zahlreich, größere selten. Am schlechtesten ist der obere Gesimsabschluß des linken Vorsprungs verpaßt; er steht um drei bis vier Zentimeter weiter vor als die übrigen Teile.

Sehr willkürlich ist am Triumfbogen in Neapel die Anordnung des Zahnschnitts im Verhältnis zum Eierstabe: bei unserem Gesimse liegt die Zahnschnittleiste über dem Eierstabe; dann folgen die Kragsteine, die nun wiederum einen Eierstab unter der Schlußleiste tragen. Das Gesims der Rückwand des großen Triumfzuges ersetzt dieses sonst glatte Glied durch eine geriefte Leiste, das Gesims G_2 durch ein mit Muscheln besetztes Band, bei G_3 fehlt es ganz.

Was nun die Anordnung des Zahnschnittes oberhalb des Eierstabes betrifft, so fanden auch hier die Künstler der Auflebung ihr Vorbild schon in der Antike. In Rom zeigt sie sich am Attikagesims der Reste des Nerva-Forums,[1] am Bruchstück No. 138 im Vatikan (Gang zur Bibliothek), an dem kleinen Giebel der späteren Muschelnische No. 351 ebendort, im lateranischen Museum an den zwei großen Gesimsstücken IX 550, X 680, ähnlich X 685, 706, 712. Zwischen zwei Eierstäben X 736 und im Vatikan, Gall. lapid. XXV 631 und ähnlich XIX 467e. Dieselbe Anordnung zeigt der Bogen von Orange[2]). Die Florentiner konnten sie z. B. an den Gesimsen der Giebel und Nischen beobachten, die die Vorderseiten des spätrömischen Sarkofages im Hofe des Rickardi-Hauses (links) schmücken. Auch Pisa besitzt ein antikes Bruchstück der Art im Klostergange des Museums (das freilich erst 1887 gefunden wurde). Die Skizzenbücher der Auflebung geben verschiedene Beispiele, so Koner[3]): „als Kranzgesimse das abschließende Deckgesimse der Attika über den Colonacce des Forum Nervae benutzt", unser eingangs erwähntes Stück. Julian Sangallo[4]) gibt ein Gesimse der Art ALA PORTA DI.S.M.DELPOPOLO

1) Canina, Edif. II, 108, Fig. 4.
2) Baumeister, Denkmäler 1883. Tafel LXXXV. S. 184.
3) Blatt 21, Text S. 83.
4) Vatic. Barber. Lat. 4424. Blatt 10ro.

und gleich darunter ein ganz ähnliches von S. BIAGO. JOPPA AVIVAPORTA. Ebenso ohne Bezeichnung Blatt 9ro, das auch die zu einander gekehrten Delfine verzeichnet. Ferner LA CHORNICE DE LA PORTA DI SANTA MARIA ROTONDA DI FVRA[1]) Ähnlich noch einmal auf derselben Seite (DI TRASI SOTO), dann ohne Bezeichnung mehrfach[2]) und am „cornicione del castello d. S. Angelo a Roma."[3]) Allein die Florentiner Meister brauchten auch hier garnicht bis ins römische Altertum hinabzusteigen: ihre heimisch-romanische Bauart, an die sie sich mit Vorliebe anschließen, gab ihnen die gleiche Anordnung, d. h. also die freie Willkür in der Weise, wie sie den antiken Zierrat verwenden wollen, an die Hand. In Pisa findet sie sich seltener als in Florenz; beispielsweise aber am Gesimse der rechten und linken Tür neben der Hauptpforte von S. Paolo all' Orto, einem apulischen Bau der 1200. Brunellesko fand sie an der von ihm mit der liebevollsten Sorgfalt studierten florentiner Taufkirche an beiden Gesimsen. (Bei S. Miniato sind Zahnschnitt und Eierstab zwar richtig angeordnet, aber der Eierstab des unteren Gesimses steht auf dem Kopfe.) Wir finden denn auch diese Art der Verwendung bei seinen Bauten in Florenz: so zeigt sie das obere Gesims der Seitenschiffe der Lorenzerkirche. — Das Gesimse des Kastensargs des Onofrio Strozzi zeigt sie ebenfalls. Nicht unmittelbar liegt der Zahnschnitt über dem Eierstab in der Verkündigungskapelle der gleichnamigen Kirche, die Pagno di Lapo nach Michelozzos Entwurf (1448—52) erbaute. Lukas Robbia verwendet die Anordnung am Gesimse seiner Sängertribüne in der Domhütte, und sämtliche großen Kamine im Strozzihause wiederholen sie. — Auch hier finden wir also, daß der Entwerfer des Bogens nicht nach Rom zu gehen brauchte, weder für die Gesamtform noch für das Einzelne, das dann freilich durch den römischen Flügel der Genossenschaft reichliche Verwendung fand. —

II. Das zweite Geschoß in der Form einer erhöhten Attika ist zur Aufnahme des mächtigsten Bildwerks, des großen Triumfzuges, und einer Inschrift J_2 bestimmt.

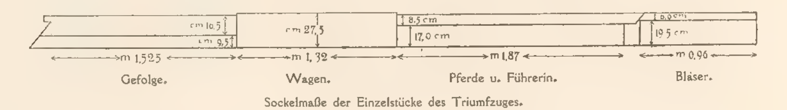
Ersterer zieht sich ganz unrömisch über die gesamte Außenseite der Anlage herum, d. h. er beginnt im äußeren Winkel des linken vorspringenden Flügels, füllt diesen und das zurückspringende Mittelstück aus und legt sich um den rechten Flügel bis in die Ecke, die den Bau mit dem rechten Turm verbindet. Die Darstellung bewegt sich von links nach rechts, diesen Raum völlig ausnutzend, demgemäß am Anfang und am Ende in einer Schlangenlinie, in der Mitte geradeaus, indem die Flügel als Tore dargestellt werden, die der Zug von der Seite und durch die Tiefe nach vorn durchschreitet, um ihn durch eine Seitenöffnung fortzusetzen.

Das Bildwerk — uneinheitlich auch darin, daß es in seinen Teilen zwischen

---

1) Blatt 11vo.
2) Blatt 12vo, Blatt 22ro.
3) Blatt 38ro.

dem vollen Rund und Flachbildstil hin- und herschwankt — erhebt sich auf einem vorn glatten Sockel von 25 und mehr Zentimetern Höhe. Dieser Sockel ist nicht einheitlich. Aus einem Stücke besteht nur der in der Mitte, der mit den Zeltdachträgern und dem Wagen des Königs ein Stück bildet. Alle übrigen Stücke kommen aus den Werkstätten der Bildhauer mit verschiedener Sockelhöhe, die zwischen 35 mm und mehr schwankt: darnach richet sich dann die untergelegte Höhe der Sockelplatte beim Anbringen. Hieraus schließen wir, daß das Mittel-



Sockelmaße der Einzelstücke des Triumfzuges.

stück zuerst an Ort und Stelle gebracht wurde, und darnach die Seitenstücke verkürzt und gerichtet wurden.

Die Bildhauerarbeiten wurden in vielen Teilen in verschiedenen Werkstätten angefertigt und dann am Bogen wieder zusammengesetzt. So besteht der Zugteil des rechten Flügels (ohne die Bedachung und das Bauliche) aus sieben Stücken. —

Wir teilen das gesamte Bildwerk wagrecht und senkrecht.

Die wagrechte Einteilung ist dreifach. Sie besteht aus dem Fries (A) mit den Giebeln mit Brustbildern, Voluten mit Wappen usw., dem architektonischen Hintergrund (B), der von A durch einen Architrav — einen Kranz aus Eichen- und anderen Blättern — und ein Gesimse getrennt ist, und dem figürlichen Teile (C), dem eigentlichen Triumfzuge. Die senkrechte Einteilung begreift den linken vorspringenden Flügel (a) mit der Außenseite (1), der Vorderseite (2), der Innenseite 3, dem Mittelstück (b) und den drei Seiten 1, 2, 3 des rechten vorspringenden Flügels (c). —

DER FRIES A.

Der linke Vorsprung a. (Abb. 4.)

Indem man linksseits beginnt, bemerkt man einen Giebel.[1]) — Nach vorn (2) ebenfalls einen Giebel mit Gesims aus Eierstab, Zahn- und Blattleiste. Innerhalb des Giebels befindet sich zwei Drittel erhaben das Brustbild einer jugendlichen Frau, deren Nase und Mund beschädigt sind. Um den Kopf trägt sie einen Eichenkranz. Die Stirn zeigt das Dreieck der antiken Bildwerke. Die Augen sind sternlos. Vom Kopfe hängt an beiden Seiten ein Tuch herab, von dem zwei Flechten auf die Brust fallen; die Ohren sind vom Haar bedeckt; das Kleid liegt bis an den Hals in Falten herum. Die Brust ist noch halb angedeutet. Die Arbeit ist gut und von der gleichen Art wie der linke Engel des Giebelfeldes in

[1]) Zur Zeit der Besichtigung durch den Verfasser noch vermauert.

S_3. Der übrige Teil des Giebelfeldes ist durch ein rechts und links vom Hinterkopfe abflatterndes Band ausgefüllt. — In den Zwickeln über dem Giebel befindet sich in ganz flacher Arbeit links ein auf Wellen schwimmender Triton mit einem in doppelt geringelten Schwanz ausgehenden Unterkörper. Der rechte Arm ist gesenkt, der linke erhoben: um beide legt sich ein flatternder Mantel, der hinter dem Kopfe hergeht. Der bärtige, mit einer Sturmhaube bedeckte Kopf wendet sich zur rechten Schulter: es ist ein frisch und lebendig wirkendes Bildwerk, eine Typenmischung, die wie immer dem freien Spiel der Einbildung mit antiken Vorbildern entspringt. Ähnlich würden den Alten die Land- und Meergottheiten Böcklins vorkommen. — Ihm entspricht rechts ein ähnliches Wesen mit Keule und vorgehaltenem Schilde, dessen Kopf zerstört ist; es fehlen die Wellen. Um diese Bildwerke von unten sichtbar zu machen, stehen sie über einem 7 cm hohen Rande. — An der Ecke zu dem Giebel 3 ist ein unbearbeitetes Stück Stein stehen geblieben. Der Giebel selbst ist noch mit einer Kuppel bedeckt, auf der nach vorn und seitwärts sieben Rippen herablaufen, zwischen denen die Dachziegel sichtbar werden. Die gleiche Kuppel über dem Giebel an der entsprechenden Stelle rechts: man mag darin eine Erinnerung an das Pantheon finden. — Im Giebelfelde, das wegen der geringen Tiefe des Vorsprungs nur gedrückt ausfallen konnte, erblickt man das ganz runde Brustbild eines nackten Knaben von lebloser Werkstattarbeit nach der Art römischer Grabdenkmalsbüsten. Die Nase ist beschädigt. Der Kopf selbst geht in die Zahnschnittleiste und den Eierstab des Gesimses hinein und stößt unmittelbar unter die Spitze des Giebels, deren Leisten sich über die Schultern herabziehen. — Nur ein kleiner Zwickel, der rechte, ist mit Laubwerk ausgefüllt.

Das Mittelstück b. (Abb. 6.)

Der Fries des Mittelstücks hat im Gegensatz zu dem der Vorsprünge eine ausgehöhlte Oberfläche; sein Durchschnitt zeigt eine konkave Linie. Die darauf befindlichen Giebel und Voluten sind flacher und weniger kräftig als an den vorspringenden Flügeln. Der Schmuck selbst setzt sich bunt und fantastisch abwechselnd aus 2 Doppelvoluten und 2 Giebeln zusammen. Um die Giebel nicht unmittelbar zu wiederholen, ließ man rechts und links zunächst Doppelvoluten folgen. Wie wenig planmäßig man dabei verfuhr, zeigt das Zusammenstoßen zweier Giebel in der Mitte über dem Triumfzuge, was freilich durch das teilweise Verstecken des linken unter das Tuch des Baldachins vertuscht wird.

Die erste Doppelvolute links mit groben Schotenpalmetten zur Seite schließt das Wappenschild von Aragon ein, das auf einer Muschel aufliegt. Ein Vergleich mit der Doppelvolute rechts ergibt, daß die linke größtenteils erneuert ist. — Es folgt nun der flache von dem Baldachin des Triumfwagens teilweise überdeckte und überschattete Giebel. Nur flach angedeutet, ist er weit niederer, um nicht unter dem Baldachin verschwinden zu müssen. Der linke Teil ist bis zum Flügelansatz des Engels erneut. Der Kopf des Engels mit tiefgebohrten Augen

und aufgerissenem Munde, niedriger, gefalteter Stirn, aufrecht gewirbelten Haaren und schön gearbeiteten Flügeln ist von freiem, lebendigstem Ausdrucke: er entspricht der Arbeit des großen Mittelstückes des Zuges. Die Zwickel schmückt eine Palmette ebenfalls von lebendiger Arbeit. Es ist hier überall eine Hand zu bemerken, die das Ornament mit Geist und Leben zu erfüllen weiß: hart daran stoßen die mechanischen Arbeiten handwerksmäßiger Steinmetzen. Das ganze Mittelstück mit dem Wagen des Königs und den Stangenträgern fällt aus dem Rahmen durch seine vorzügliche Arbeit heraus. — Die ganze Höhe des Frieses füllt der nun folgende Giebel aus mit darüber schwebenden bandhaltenden Engeln in den Zwickeln. Das Giebelfeld ist aber in allen Teilen, wie es schon flacher gehalten werden mußte, viel lebloser und handwerksmäßiger als a 2. Der halbrunde Kopf in der Mitte bedeckt einen Teil der Zahnschnittleiste und des Eierstabes des Gesimses. Er hat, wie es scheint, rechts und links im Haare Trauben, über der Stirne Weinlaub. Natürliches Haar flattert im Hintergrunde. Der Hals ist bloß, die Brust mit einem Schuppenpanzer bedeckt. Das Gesicht ist leblos, handwerksmäßig. Die Augen haben runde, eingeritzte, nach links stehende Pupillen. Die Nase sitzt schief und soll eine nach links geführte Wendung andeuten. Der Mund ist leblos formell nach römischen Sargköpfen, das Gesicht flach nach vorn. Die Arme fehlen. Das Ganze ist die verständnislose Wiederholung römischer Vorbilder. — Von ebenso ungeschickter Arbeit sind die beiden über den Seiten des Daches schwebenden Engel. Der linke hat das unbeholfen gebeugte linke Knie auf den Giebel gestützt, das rechte schwebt; unter beiden Füßen befinden sich einige Steinwülste, welche die Wolken andeuten sollen. In den ausgebreiteten Armen tragen sie ein Band; die Köpfe sind plump, die Flügel leblos. Der rechte reißt den Mund überweit auf. Seine Füße sind bis an die Knie mit Metallstiefeln bekleidet: er hat im Gegensatz zum linken eingeritzte Augensterne, ist aber im übrigen nicht besser als dieser. Auch sie sind eine Typenmischung. Ihrem eigentlichen Wesen nach, das sie auch hier nicht verleugnen, entstammen sie den kranzhaltenden gespreizten Eroten römischer Sarkofage. Das Schriftband erhielten sie auf dem Wege über die Gotik, und die Erinnerung an das Gewinde der Kranzträger mag dazu mitgeholfen haben. In der Mache erinnern sie an die plumpen Engel des Sockels, der zu dem Heiligen Peter im Gange zur Peterskirche gehört und Paul Romano zugeschrieben wird.

Den Schluß dieses wunderlichen Frieses im Mittelstück bildet wie links die Doppelvolute mit Palmetten an den Ecken, die das auf eine Muschel gelegte Königswappen der Aragon giebelfeldartig umschließt.

Der rechte Vorsprung c. (Abb. 10[1].)

Nach innen zu trägt der Flügel einen ähnlichen Giebel mit Kuppel wie a. Das Brustbild im Felde, wofür noch das Zapfenloch vorhanden ist, fehlt. Die

[1]) Er war bei der Erneuerung 1904 völlig losgebrochen und mußte neu zusammengesetzt werden.

Zwickel sind wie bei a geschmückt. — Auch der Giebel nach vorn wiederholt in minderwertiger Arbeit den von a. Der darin befindliche Kopf ist mit zwei tiefen Falten an der Nasenwurzel etwas zur rechten Schulter gesenkt. Die mit tief eingeritzten Ringen versehenen Augen mit starken Tränensäcken blicken zu ihrer Rechten. Die Arbeit ist dreiviertel rund; der Hals stark, mit zwei Fettfalten. Das Gewand ist mit roher Faltengebung versehen. Ebenso entbehrt das Haar der Feinheit des linken Kopfes. Der Mund steht offen und zeigt die Oberzähne. Schultern und Arme sind weggelassen. — Die Zwickel über den Dachseiten füllen zwei Delfine, ein besserer links, der andere neu und ganz schlecht. — Der Meister dieses Kopfes deckt sich mit denen der meisten Kassetten des Bogens B_2; auch mag ihm das dritte Giebelfeld des Mittelstücks b unsers Frieses zukommen, und die einzelne Figur links in S_3. — Im Seitengiebel nach dem rechten Turme zu, der ebenfalls die Kuppel hat, befindet sich keine Büste.

Zu dem Vorsprung c ist im allgemeinen zu bemerken, daß daran von besserer Arbeit nur der Block ist, der den Innengiebel und ein Drittel des großen Mittelgiebels (nach vorn) samt dem Gebälk darunter, sowie den linken Delfin umfaßt. Sie ist ungleich lebensvoller als das daranstoßende Stück[1]) und stimmt in der Güte mit dem Vorderteil von a überein, das auch dort über der Umgebung steht.

DAS GEBÄLK B.

Über den baulichen Hintergrund des Triumfzuges legt sich ein Gebälk mit Fries und Gesims, dessen Hauptschmuck der schon am Basament verwendete mit einem Bande umschlungene Kranz bildet. Die Ausführung ist auch hier ganz ungleich, bald mechanisch und handwerklich, bald lebendiger: die bessere Arbeit befindet sich wie durchweg am Bogen an der linken Hälfte.

Der Kranz läuft von der Mitte der vorspringenden Flügel nach rechts und links auseinander und wird durch ein ornamentales Eckstück abgegrenzt. Bis zur Figur des Königs besteht er aus Lorbeerblättern, die von einem Band in einfacher Windung zusammengehalten sind. Dieses hat an dem am besten gearbeiteten Blocke des linken Vorsprungs (vorn $^2/_3$ nach rechts) Löcher wie in einem Riemen von Leder. Hier ist er am tiefsten ausgehöhlt, am kräftigsten geformt. An dem Königsstück bemerkt man zwei Blattarten und entgegengesetzte Bandführung; dann folgt ein naturalistisch behandeltes Stück mit flachwelligen, wenig gezackten Blättern und derselben Bandführung wie links vom Königsstück; es ist, summarisch gearbeitet, bis in die Ecke des rechten Vorsprungs mit einem Bande umzogen, das keine Löcher, sondern schematisch wagrechte Falten aufweist, die zum Teil vergessen sind. Die Arbeit deckt sich mit der des Dominik Gajini am Bogen der Johannis-

[1]) Am meisten ist dies bei der Eichengirlande (s. unten) zu bemerken: hier kräftige Blätter mit Früchten und Hüllen, die sie verloren haben, tiefes, kräftigst geformtes Blattwerk voller Licht und Schatten in schönen Linien; beim Mittelstück dagegen mechanisch aneinander gereihte flache Stücke, auf denen gleichmäßig eine Eichel wiederkehrt.

kapelle in Genua. Erst am rechten Vorsprung beginnt ein mit Eicheln gezierter Steineichenkranz, der schon erwähnt ist. — Das über dem Kranze liegende Gesims ist das gleiche wie sonst am Triumfbogen.

DER BAULICHE HINTERGRUND C DES TRIUMFZUGES.

Die Vorsprünge bestehen aus einem vorn ganz offenen Torbogen mit seitlichen Bogenöffnungen. Den Hintergrund bildet in der Öffnung des linken Bogens eine Mauer mit etwas konkaven Rauhquadern: Darauf sitzen die fünf Köpfe der hinteren Reihe des Zuges (s. unten). Dann folgt der Hauptbogen, aus drei schmalen mit Perlenstab usw. verzierten Leisten bestehend. In den Zwickeln befinden sich zwei große naturalistische Weizenähren, links mit fünf, rechts mit vier Ähren, die Blätter sind in der Richtung des Bogens nach rechts und links umgebogen — eins der Sinnbilder des Königs (s. Kassettenbogen B_2). Die flache Decke besteht aus vier Reihen von je sieben viereckigen Kassetten mit Blumenkronen in der Mitte. Die Kassetten haben eine Vorderseite, deren Länge zwischen 18 und 19 $^1/_2$ cm schwankt. Die Blumenkronen sind zwar perspektivisch verjüngt, sitzen aber sämtlich in der Mitte ihrer Kassetten und nicht (wie z. B. bei den Kassetten der Nische Ferdinands über B_3) in dem hinteren Drittel. Eine ähnliche Kassettierung findet sich auch in dem nach innen gehenden Torbogen; doch gibt es hier nur drei Reihen zu je vier Kassetten.

Etwas anders verhält es sich mit dem Vorsprung des rechten Flügels. Die Arbeit ist hier noch viel liederlicher, z. T. scheint der Torbogen überhaupt nicht fertiggestellt worden zu sein. Da die Reiter, die nach vorn und — ganz unnatürlich — auch rechts in den Torbogen gegeneinander reiten, die Öffnungen bis hoch hinauf ausfüllen, so ist von dem Torbogen rückwärts nur ein (der darin angebrachten Köpfe wegen flach) gewölbter Bogen übrig geblieben. Die Kassettendecke ist nur drei Reihen — mit je neun Kassetten — im ganzen 30 cm tief. Die Füllung besteht nur zum Teil aus Blumenkronen; das übrige sind viereckige Ornamente, die sich der Grundform anpassen. Die Kassettenseiten sind vorn 13, 14 und 16 cm lang, also ganz unregelmäßig. Die Arbeit ist sehr liederlich und gerät bei dem Innenausgang des Tors in arge Verlegenheit. Die flache Kassettendecke ist hier zweireihig mit je 8 Kassetten.

Zwischen diesen Flügeln dehnt sich als Hintergrund der davor gestellten Figuren wie die Nachahmung eines Portikus eine durch korintische Pilaster gegliederte Wand aus. Ihre glatten Quadern sind z. T. erst durch spätere Ausbesserungen, z. T. aber auch schon ursprünglich von ganz verschiedener Größe und Arbeit, meist in Übereinstimmung mit der Güte der davorstehenden Figuren. Ziemlich derb und roh sind sie bei den Wänden der Torbögen der Vorsprünge rechts und links; am saubersten und von feingeschliffener Regelmäßigkeit beim Königsstücke und dem rechts anstoßenden Blocke. Dieser letztere zeigt auch allein

das obere Drittel von $2^1/_4$ Fensteröffnungen, die vielleicht die Teile der Wand ursprünglich gliedern sollten. Dazu ist es aber nicht gekommen, fehlt doch sogar die Quaderung bei den unteren Stücken rechts vom Wagen, an denen sie vermutlich erst an Ort und Stelle ausgeführt werden sollte. Nach Bernich[1]) wären dies die ersten Giebel der Art, welche die Auflebung kennt. Dies ist ein Irrtum. Auch diesen Giebel fand Laurana in Florenz vor. Brunellesko wandte ihn am Findelhause an, wo er unmittelbar auf der Umrahmung des Fensters ruht; auch am Kor der Pazzikapelle und an den äußeren Fenstern des Kreuzschiffes der Lorenzerkirche kommt er vor. Sein Vorbild war auch hier wohl die Taufkirche. Donatello verwendet ihn ebenfalls — 1433 — bei seinem Tabernakel in Rom und an seiner Madonna in Berlin (1443); die Tomasnische von Or San Michele sei ebenfalls in diesem Zusammenhange erwähnt.[2]) Es ist auch müßig, mit Laccetti darüber zu grübeln, ob etwa in den unten fehlenden zwei Dritteln der Fenster die Köpfe von Zuschauern angebracht werden sollten, ähnlich wie bei dem Bildwerke B_3. Es war freilich ein beliebter Vorwurf, und Laurana selbst füllt die Fenster seiner Häuser von Jerusalem auf der Kreuztragung von Avignon mit Zuschauern. — Elf geriefte Pilaster, (einer verschwindet davon hinter dem König), die in ihrem unteren Teile entsprechend den Eckpfeilern der Ecktore mit Pfeifen versehen zu denken sind, teilen die Wand in zehn Fächer. Die Abstände der Pilaster sind aber nicht gleich, was auf einen Irrtum bei der Maßangabe zurückzuführen sein dürfte. Denn die rechts vom Königsstücke befindlichen stehen genau um die Breite eines Pfeilers weiter als die linken. Der Meister der ersten Stücke hatte also den Abstand von einer Pilastermitte zur anderen versehentlich als das lichte Maß betrachtet. Das Königsstück selbst hätte, wenn es nach den Maßen der linken Hälfte geteilt wäre, zwei Pilaster haben müssen. Das links beobachtete Maß kommt dann bei dem Bläserkor wieder zum Vorschein: dort sitzt ein Stück Pilaster um eine Breite nach links vor seinem oberen Stücke. Vermutlich ist es auf diese Verwechslung der Maße zurückzuführen, daß sowohl von dem Königsstück an beiden Seiten, wie auch von dem Pferdestück vor dem Wagen ein ziemlich beträchtliches Stück abgenommen worden ist, wie wir oben sehen werden. — Die Kapitelle sind in der Zeichnung wie auch der Ausführung verschieden; ihr Vorbild ist das korintische des Brunellesko. Eigene Erfindung scheint das Gefäß in den beiden äußeren Flügelkapitellen: es ist ein beliebter Zierrat, der am Bogen häufig wiederkehrt und seinen Grund nicht nur in der schönen antiken Form, sondern besonders auch darin hat, daß es das Liliengefäß des Ordens der Stola darstellt.

Die Pilaster sind auch in ihrer Riefenzahl ungleich: sie haben bis auf den zweiten links, der, wenn auch im unteren Teile erneut, ursprünglich nur drei hatte, vier Riefen.

—

[1]) Laccetti, a. a. O., S. 233.

[2]) Vgl. v. Fabriczy, Filippo Brunelleschi. Stuttgart 1892, S. 254/5.

Auffallend scheint das Fehlen jeder Andeutung der Örtlichkeit. Vergleicht man mit diesem Hintergrunde den des Triumfzuges im großen Saale mit den Gebäuden Roms, so springt der Unterschied in die Augen. Vermutlich war hier die Nachahmung Donatellos entscheidend. Der Grundsatz der Flachbilderei, wie er ihn, um die Tiefe seiner Bilder zu erhöhen, zum ersten Male beim Tanz der Salome in Siena durchführt, besteht darin, daß er den Blick über eine mannshohe Mauer, vor der er seine figürliche Darstellung ordnet, in eine kunstvolle Menge perspektivisch geordneter Hallen und Gebäude in schwacher Erhöhung hinüberführt. Von diesem Hilfsmittel, das noch deutlich das Gerippe seiner Kunst zeigt, befreit sich der Meister in seinen reiferen Werken, indem die Mauer fällt, während die Vorgänge in den Vorder- und Mittelgrund der Hallen gestellt werden. Diese reiferen Werke hatte Laurana aus eigener Anschauung nicht mehr kennen gelernt: daher behält er ängstlich und unbeholfen jenes erste System bei und stellt noch in Avignon die fast lebensgroßen Rundfiguren der Kreuztragung vor eine Mauer, über der sich in feinster Ziselierung und schöner Perspektive die reichen Bauten das Jerusalem der Auflebung erheben. So ist auch die Taufe auf dem Weihwasserbecken in Palermo entwickelt, und genau derselbe Grundsatz herrscht bei dem Triumfzug in Neapel, freilich mit dem Unterschiede, daß die Mauer des Portikus nicht mehr mit den Gebäuden Neapels besetzt wird;[1]) begreiflicherweise, denn damit wäre das Bildwerk zu einer unverhältnismäßigen Höhe entwickelt worden. Da aber die Gestalt des Königs offenbar mit Absicht, vielleicht auf den Wunsch des Herrschers selbst, so hoch in den Mittelpunkt des Ganzen gerückt werden mußte, auch die Berittenen, die ohnehin schon mit dem Kopfe an die Torbogen stoßen, nicht kleiner gemacht werden konnten, so war damit die Höhe der Mauer festgelegt, und auf den baulichen Hintergrund mußte der entwerfende Meister verzichten. Dabei scheint auch die Entwicklung des Zuges durch die Torbogen nicht ganz frei von einer Donatellesken Erinnerung zu sein. Die drei Bilder der nach dem Mittelschiff zugekehrten Kanzel in der Lorenzerkirche werden durch vier Tore gegliedert, während der Hintergrund Bogengänge aufweist. Die durch das untere Geschoß bedingten Vorsprünge der Flügel gaben nun aber derartige torartige Gebäude ganz von selber an die Hand, und wenn es dem Künstler nicht gelingt, diese feststehenden baulichen Formen mit einem in perspektivischer Flachbilderei zu haltenden Festzuge in natürlicher Bewegung zu beleben, so blieb er hier eben um dasselbe Maß zurück, um die Lauranas Kunst hinter der Donatellos überhaupt zurücksteht. —

DER TRIUMFZUG D. (Abb. 4 10.)

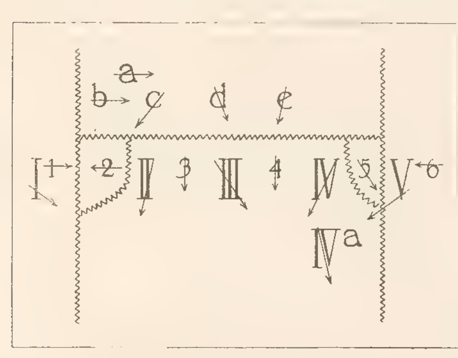
Wir gehen zur Betrachtung des Triumfzuges selber über, und legen ihr die Einteilung nach der Senkrechten zu Grunde.

[1]) Vielleicht sind noch die Giebel und Doppelvoluten ein dunkler Rest der ursprünglichen Absicht.

1. Der linke Flügel. (Abb. 4.)

Die Außenseite ist vermauert; sie ist dekorativ geschlossen und scheint keine Figur zu haben. Nach vorn ist der Torbogen von einer Anzahl von Personen ausgefüllt, die sich nach vorn, von links nach rechts bewegen oder sich auch von rechts nach links zurückwenden.

Je eine ganze Figur befindet sich rechts und links in den Seitentoren mit je einem in der Seitenlinie sichtbaren Kopfe dahinter (I, V, 1, 6). In der vordersten Reihe steht ein Knabe IVa, dahinter eine Reihe von drei Jünglingen (II, III, IV). Ihr folgt in gleicher Kopfhöhe und in der Ebene der anfangs bezeichneten Köpfe in Seitensicht eine Reihe von vier Köpfen (2, 3, 4, 5): zwei davon blicken geradeaus, einer wendet sich rückwärts in Seitensicht, der erste (5) in der Richtung des Zuges in $^2/_3$ Sicht. Hinter dieser Reihe erhöht sich um Kopfeslänge eine andere von vier Köpfen, deren letzter (b) in Seitensicht in der Richtung des Zuges blickt, während die anderen mehr oder weniger geradeaus nach vorn schauen (c, d, e). Endlich steht im Hintergrunde ein in der Zugrichtung blickender Kopf in Seitensicht. (a).



Schema des linken Flügels: Vorderseite.
——→ bezeichnet die Richtung des Blickes;
∿∿∿∿ ist die Teilung der Marmorblöcke.

Sämtliche Figuren mit Ausnahme der drei Nubier V, 6 und e sind unbedeckt. Abgeschlagene Nasen haben I, II, III, V und c, beschädigte 2, 3, 4. Die Augensterne sind eingeritzt bei a, b, c, d, e, bei 2 und 5, endlich auch bei I. Von diesen sind a, b c, d, e aus einem Stück, 2 und 5 (nachträglich?) eingesetzt, während I zu einem besonderen Stücke gehört. Es sind drei Gruppen zu unterscheiden: die eine besteht aus den vorderen Gestalten II, III, IV, IVa, 3, 4; die andere aus a, b, c, d, e, 2, 5, endlich I, 1, ferner V, 6. —

a, b, c, d, e, I, 2 und 5 haben ein starkes, vorspringendes Kinn und schärfer modellierte Züge; der Ausdruck ist leidenschaftlicher, ausgeprägter naturalistisch als bei den Köpfen im Vordergrunde II, III, IV, die ruhigere, weniger naturalistische Züge und mehr antik römisches Aussehen haben. Bei allen sind die Nasenrücken breit, namentlich ist die Entfernung zwischen den Augen beträchtlich. Die Stirnknochen über den Augenhöhlen stehen bei a, b, c, d, e ausgeprägter vor; 2 hat außerdem kräftige wagrechte, 5 wagrechte und senkrechte Falten. Da dieser Kopf sich im tiefen Schatten befindet, ist er sehr kräftig modelliert und tritt entsprechend trotz des Dunkels hervor.

Mit Ausnahme der Nubier e, 5 und 6 sind sämtlich bartlos. Während aber e einen weichen, in ein Paar großen welligen Linien herabfließenden Lippen- und Backenbart hat, sind die Haare bei V in später römischer Art fein gekräuselt. Am sorgfältigsten ist die Haartracht bei I, während das Kinderhaar IVa an 5 erinnert, ohne dieselbe Hand zu zeigen. — Das Schuhwerk ist bei allen diesen Personen, soweit es sichtbar wird, also bei I, II, III, IV, IVa, V summarisch behandelt. I hat hohe Stiefeln mit oberflächlichen Falten; II, III, IV, IVa sind so liederlich gearbeitet, daß man nur an den (nicht ausgeprägten) Zehen sieht, daß die Unterschenkel mit Schuhwerk bedeckt sind. Der Nubier V hat ebenfalls Stiefel mit grob angedeuteten Falten, die bei dem Nubier außerhalb des Tores knittriger sind.

Die Gewänder sind sichtbar bei I, II, III, IV, IVa und V. I hat kurzen gegürteten Rock und über die rechte Schulter geschlagenen faltigen Mantel; II, III, IV, IVa tragen den langen gegürteten Rock mit geschlitzten Ärmeln, II und III mit darüber geworfener Kotze, die so nirgends wiederkehrt. Der Nubier V hat langen, oben geknöpften, um den Leib mit einem Tuch geknoteten Rock und einen Schal um Brust und linke Schulter. Bewegung und Faltengebung unterscheiden II, III, IV, IVa deutlich von V und I: bei I sind die Falten zwar auch grobkörnig auf die Entfernung berechnet, aber natürlicher und weicher in der Linie, bei V hart und trocken, aber doch weit weniger dürftig und gleichlaufend eingeschnitten als bei den spätrömischen Gestalten II, III, IV, IVa. Ähnlich verhält es sich mit der Behandlung des Haares, namentlich beim Ansatz an der Stirn. Bei a, b, c, d, legt sich das Haar natürlich wellig und ohne Stirnabsatz, bei II, III, IV, IVa, 3 und 4 springt es dagegen mit deutlichem Absatze vor.

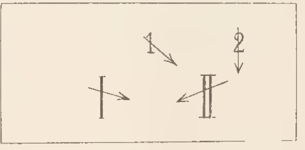
Es ergeben sich somit mindestens drei verschiedene Hände: Wir geben dem Meister X: das Stück mit I, 1, sowie den Bogen rückwärts mit den Köpfen a, b, c, d, e; auch 2, 5; Y: das Stück mit den starrfaltigen großköpfigen Gestalten II, III, IV, IVa, 3, 4. Endlich Z: das Stück mit dem Nubier V (6). Derselbe Meister verfertigte auch die Nubier der Innenseite.[1])

Suchen wir die Meister X, Y, Z vorläufig zu scheiden, so zeigt die Gestalt I in der entschiedenen Trennung von Stand- und Spielbein donatellesk-florentinische Schule — ein schwaches Nachklingen der David-Gestalten, wie sie noch einmal bei dem vorderen der Bläser zu Fuß wiederkehrt. Nach Rom weist Y, und die verhältnismäßig lebendige und naturalistische Art der Gesichtsformen und des Faltenwurfes der Nubier geben auch dem Meister Z Anspruch auf florentinische Schulung. Bei dem Römer ist nicht einmal der Versuch einer perspektivischen Anordnung der Köpfe zu bemerken; sie stehen sämtlich in gleicher Höhe; die zweite Reihe ist zwischen den Schultern eingesetzt. —

[1]) Mit Sicherheit ist dies nicht zu behaupten; V ist am Gesichte arg beschädigt, die Augen sind ohne Sterne, 6 liegt ganz im dunklen Schatten. Wenn sich ein Unterschied erkennen läßt, so scheint es mehr der zwischen der Hand des Meisters und der Gesellen.

Die Innenseite des linken Flügels[1]) zeigt vier Nubier, zwei ganze Figuren zwei Köpfe, von denen einer nur mit dem größeren Teil der linken Seite sichtbar wird. (Abb. 5.)

Die Nubier, kurze Gestalten mit schweren Köpfen, sind um einen halben Kopf kleiner als ihre Nachbarn rechts und links, von würdiger Haltung und achtunggebietendem Ausdruck. I, 1 und 2 tragen hohe Turbane, II eine mächtige Kapuze; die oberen Teile sind (wie bei dem Nubier V der Vorderseite) nur ganz roh ausgeführt. I und I haben kurzlockige Vollbärte, II hat einen langhaarig fließenden, unten und seitwärts gestutzten Vollbart, 2 scheint — soweit erkennbar — bartlos. I trägt langen auf der Brust geknöpften Rock, der um den Leib mit einem Tuche geknotet ist. Unter dem umgelegten Kragen geht von der rechten Schulter zur linken Hüfte ein Schwertriemen. Bei II ist auch der Griff und ein Teil des Schwertes sichtbar. Der rechte Arm von I hängt lose gebogen herab und trägt an den Oberarm gedrückt einen Lorbeerzweig: im Vergleich mit dem von II und IV der Vorderseite getragenen ist er blattreicher, und die Blätter liegen naturalistisch übereinander; die Zwischenräume zwischen Blättern und Stengeln sind tiefer als dort. Auch II hält einen ebenso körperlich naturalistisch behandelten Lorbeerzweig fest in der Linken, während der rechte Arm, durch dessen Ellenbogen I seine Linke steckt, vorn am Oberschenkel mit leicht gespreizten Fingern aufliegt. — I hat faltige Stiefel; er steht auf dem linken Standbein, dessen Fuß in der Richtung des Blickes geht; das rechte Bein ist leicht gekrümmt, der rechte Fuß etwas auswärts gestellt: die Bewegung ist die eines verhaltenen Schrittes vorwärts. Der lange Rock ist aus glattem schwerem Stoffe. Anders bei II: Unter einem vorn herabhängenden Schultermantel (der antiken Chlaina?), der an den Oberarmen in Falten heraufgenommen ist, trägt er einen langen Brokatrock, dessen Stoffzierrat im einzelnen ausgeführt ist. Stiefel mit knittrigen Schäften. II hat sich anhaltend nach I gewendet; Standbein rechts, Spielbein links, beide mit auswärts gestellten Füßen.



Schema des linken Flügels, Innenseite.

Die Behandlung des Haares ist anders als bei den Meistern X und Y: es ist ebenso eigenartig, wenn es kurz und wollig ist, als wenn es weich und seiden herabfließt. Dabei ist die Ausführung besser, weniger summarisch. Das gleiche gilt von den Gesichtszügen, die eine lebendige Bildähnlichkeit erstreben; I und II sind Karakterköpfe, die Köpfe der Meister X und Y sind schematisch. Ihre Augen sind Greisenaugen, weniger offen, die Lider herabgezogen. Die Sterne

[1]) Die dekorative Arbeit an der Kassettendecke und namentlich an dem viereckigen Pfeiler der Ecke ist sehr liederlich. Das rohe Kapitell sitzt schief auf; in der Ecke zum Mittelstück ist ein Stück Stein ganz unbehauen stehen geblieben. Der Pfeiler hat nur 3 Riefen. Außerdem hat dieser Teil im Laufe der Zeit arg gelitten, was erklärlich ist, wenn man berücksichtigt, daß der Triumfbogen seitwärts mit dem linken Turm in keiner Weise verbunden ist.

sind angedeutet, und energische Tränensäcke und Falten an den Augenmuskeln von II zeigen das Streben nach Naturwahrheit. Der Faltenwurf ist nicht schematisch; er ist breit und wohlberechnet. Bei II liegen die Falten des Schultermantels so, daß sie den schweren Brokatrock und den Leibknoten darunter deutlich machen. Wir verbinden diese Arbeiten mit dem Meister Z, der seine toskanische Schulung in dem erfolgreichen Streben nach monumentaler Naturwahrheit beweist.

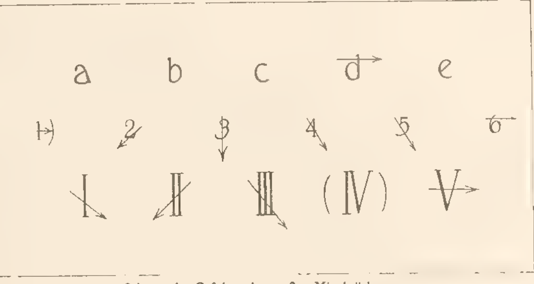
2. Das große Mittelstück.

Es zerfällt deutlich in vier auf getrennte Sockelsteine gestellte, in Ausführung und Stil verschiedene Stücke: nämlich A das Gefolge, B das Königsstück, C die Pferde, D den Bläserkor.

A. Das Gefolge. (Abb. 6.)

Es bildet drei bis vier Reihen,[1]) die nicht schematisch, nicht in scharf getrennten Ebenen hintereinander stehen wie die der Vorderseite des linken Flügels: bei letzterem fanden wir den unbeholfenen Ausweg, die zweite Reihe gleich starker Köpfe in gleicher Höhe zwischen die Schultern der vorderen Figuren einzuschieben, während die dritte sich um Kopf- und Halslänge erhebt, als ob sie auf einem Trittsteine im Torbogen stände —; hier steigt die Menge natürlich in den verschiedenen durcheinander geschobenen Ebenen auf, mit wenig Perspektive zwar, aber in lebendig bewegter Masse und mit einer Beherrschung des Flachbildstils, die den Meistern des linken Flügels ganz abgeht. Der Unterschied ist so groß, daß man sich nicht mit der Annahme begnügen wird, der Meister des Gefolges habe an der schlechten Wirkung des letzteren erst gelernt: vielmehr war er ein jenen überlegener Künstler aus vortrefflicher Schule, und wenn jene die römische Schule verraten, so deutet hier der Aufbau (mit anderen karakteristischen Zeichen) nach Toskana.

I bis V sind ganze, völlig sichtbare und bis auf die linken Schultern erhaben herausgearbeitete Figuren; 1—6 haben nur Köpfe, mit Ausnahme von 1, mit Brustansatz; a—e sind auf dem vorstehenden, mit der Architektur ein Stück bildenden Hintergrund in ganz flacher Arbeit ausgearbeitet.



Schema des Gefolges des großen Mittelstückes.

[1]) a steht wie d in einer Ebene, die zwischen der 2. und 3. zu liegen scheint.

a ist ein jugendlicher Kopf in Seitenlinie nach rechts mit rundlichem Kinne; er ähnelt dem a des linken Vorsprungs, trennt sich aber von ihm durch die verschiedene Haarbehandlung.[1]) Von dem nach rechts gewendeten Kopfe b ist nur das Haar sichtbar; von c nur Haar, Stirn und rechtes Auge; von d die rechte Gesichtsseite mit Halskragen, das Auge ohne Stern, das Haar ziemlich summarisch behandelt; von links ist wiederum nur der Hinterkopf sichtbar: auch dieser Kopf geht in der Zugsrichtung: die Bewegung nach rechts ist möglichst in den Hintergrund geschoben — ein Streben, das wir auch, allerdings weniger ausgesprochen, auf dem Altarwerk in Avignon wiederfinden.

Von I sind nur der Oberkopf und Vorderteil des Gesichtes sichtbar, und zwar im Profil nach rechts. Das Haar ist tief in die Stirn gekämmt, wo es sich wie bei den meisten Köpfen dieses Stückes in kräftigem Absatze erhebt. Der Mund ist geschlossen, das Kinn vorspringend. 2 ist neben II der einzige teilweise nach rückwärts gewendete Kopf dieser Gruppe. Der Künstler fühlte deutlich, daß mit dem ohnehin schon stark verwendeten Mittel des Verhaltens der Bewegung sparsam umgegangen werden mußte, während das Empfinden hierfür bei dem Meister des Flügels gar nicht ausgebildet ist: dort wenden die Gestalten die Köpfe nach der Vorschrift der Architekturlinien. — Von 2 ist nur mehr der größere Teil der linken Gesichtshälfte vorhanden. Es ist ein Mann mit vollem Barte im mittleren Lebensalter. Der Mittelschopf des Kopfhaares fällt halb in die Stirn und geht, rechts und links Stirnlücken bildend, seitwärts an den Schläfen herab: daher bildet das Haar nur hier leichtere Absätze. Die Stirn hat wagerechte Falten; die Augen liegen mitteltief; von den Nasenflügeln ziehen tiefe Furchen herab. Die mit Augensternen versehenen Augen haben Falten unter den Lidern. Über dem mit kleinen Knöpfen geknüpften Wams liegt ein Überrock mit Kragen und großen Knöpfen.

3 ist ein jugendlicherer, glattrasierter Kopf, der fast gerade nach vorn, ein wenig nach seiner Linken zu blickt. Die linke Gesichtsseite ist zum Teil von III verdeckt. In der Gestalt höher als 2, trägt die Figur auf hohem Schädel das Haar wie eine Art Kuppeldach: wo es in die Mitte der Stirn anlangt, bildet es eine Krause, deren Bohrlöcher sichtbar sind. Die Ansatzlinie ist scharf hervorgehoben, so daß das straffe Haar wie eine Perücke aufliegt. Die Behandlung ist von der bei II des linken Vorsprungs völlig verschieden, indem dort das Haar wie ein Topf schwer und formlos aufliegt, während hier durch abwechselnde Führung der Linie und viel mehr schmale, nebeneinander laufende Parallelen Leben hineinkommt. Die Gesichtsform ist lang, wie bei den meisten bartlosen Gestalten dieser Gruppe; das Kinn lang, massig und viereckig; die Nase mittellang, die Lippen wohlausgebildet und fleischiger als bei den anderen dieser Gruppe. Die Augen sind groß, nicht tiefliegend, Iris und

---

[1]) Genau genommen wäre mit a ein kleines Kopfstück ganz im Hintergrunde zu bezeichnen, das wir seiner Bedeutungslosigkeit wegen übergehen.

Pupille energisch bezeichnet; am Halse Tuch und Kragen, darüber der Ansatz der Falten eines langen Rockes wie bei V dieser Gruppe.

4 stellt einen gleich hohen, aber vollbärtigen Mann im Alter von 40—45 Jahren dar, der sich ein wenig mehr zu seiner Linken wendet. Das Haupthaar ist ziemlich kurz, in der Mitte mit dem in die Stirn fallenden Schopfe, an den Schläfen zurückgekämmt. Die Stirne furcht eine wagrechte Falte. Die Mache des kurz gehaltenen Vollbartes erinnert an die von e des linken Vorsprungs, doch ist sie feiner und sorgfältiger. Die Augen sind kleiner und tiefer liegend als bei 3, die Nase feiner und länger; ebenso der dünnlippige Mund. Das Kinn, wie das ganze Gesicht ist rundlicher und kürzer. Das Wams ist mit kleinen Doppelknöpfen versehen. Den rechten Arm steckt der Mann durch den linken von III; man sieht (in roher Arbeit) den Daumen und drei Finger, zwischen denen die Bohrlöcher stehen geblieben sind.

Auch 5 sieht in der Richtung von 3 fast geradeaus aus dem Bildwerke heraus. Es ist bartlos, ein längliches, ernstes, fleischiges Gesicht mit tief eingeschnittenen Falten an der Nase, um die Wangen und unter den nicht tiefliegenden Augen. Das in der Mitte mit Büschel in die Stirn fallende Haar ist kurz und ziemlich gleichmäßig: darin reichliche Bohrlöcher. Der Hinterkopf ist im Gegensatz zu 2, 3, 4, I, II, III, V niedrig. Die tiefen Falten lassen auf ein Alter von 50—60 Jahren schließen. An den Mundwinkeln weiche Wulste. Der rechte Arm ist durch den linken von IV gesteckt, auf dessen Handgelenk drei Finger aufliegen: sie sind besser gearbeitet als die von 4. Die Tracht besteht aus dem langen Rock mit Falten um den Halskragen; besondere Unterkragen.

6 ist an der rechten Gesichtsseite zum Teil von V verdeckt, zeigt aber einen Teil des oberen Körpers nach vorn. Der linke Arm ist mit der linken Hüfte und dem linken Bein durch den Triumfwagen abgeschnitten. Die Stücke waren, wie wir S. 82 sahen, schlecht vermessen und wurden an Ort und Stelle so weit verkleinert, daß sie schlecht und recht aneinander paßten. Diese Anpassung geschieht so rücksichtslos, daß ein rohes Stück dieser Figur unterhalb des Wagens etwa 8 zm tief zum Vorschein kommt: offenbar war sie zum Tragen der hinteren rückwärtigen Stange des Wagendaches bestimmt.

Ein Teil der Beine und Füße von 1—6 sind sichtbar, und zwar ergibt sich, daß 1 und 2 fast bis auf die Schuhe gehenden Talar tragen, 3 hohe Stiefel, 4 ist zweifelhaft, 5 spitze Schuhe, 6 fraglich.

Im Gegensatz zu den Gestalten der mittleren Ebene, die sich nach rückwärts und vorwärts zum Beschauer wenden, sind die des Vordergrundes in verhaltener Bewegung nach rechts begriffen. Wirklich schreiten tun indes nur IV und V (dessen rechter Fuß fehlt), und auch dies Schreiten ist sehr geruhsam.

I zeigt rechtes Standbein mit auswärts gestelltem beschuhten Fuß, linkes Spielbein mit Schuh; enganliegende Hosen, kurzen Kittel mit bauschigen Ärmeln, die an den Schultern mit kleinsten Parallelfaltchen besetzt sind. Über die Brust

laufen rechts und links je vier Falten, und den Leib umgibt ein straff geschnallter Ledergürtel, den die Linke umfaßt: der Daumen im Riemen, die übrigen Finger gekrümmt. Die aufwärts gebogene Rechte trägt einen Lorbeerzweig mit zierlichen Blättern: sie sind kleiner und besser als bei den Figuren des linken Vorsprungs. So wie er dargestellt ist, liegt er auf dem Mantelzipfel, der über dem rechten Arm von II rückwärts herabgeht. Aus dem Kittel steht ein schmaler Halskragen steif heraus, der mit zwei Knöpfen vorn geknöpft ist. Der Kopf hat ein hohes Hinterhaupt; das Gesicht ist voll, mittelbreit, bartlos mit fleischigen Lippen. Die Nase ist abgeschlagen. Die flachliegenden Augen haben Sterne; die Blicksrichtung ist fast ganz zur Linken. Das Haar liegt topfförmig auf dem Kopf und geht zu einer doppelten kurzlockigen Haarkrause um die Stirn über, von der nur der untere Teil sichtbar ist. Das rechte Ohr ist sehr breit. Die fest hingesetzten Beine sind schlank, fast etwas dünn für den massigen Kopf. Die Falten des Ärmels sind stoffgerecht behandelt, weich und genügend kräftig, regelmäßig und tief die des Kittels, der unten eine weiche Wellenlinie bildet. Das ist alles weit besser beobachtet und ausgeführt als der falsche Schematismus von I des Vorsprunges links. Die Knöchel der Füße sind wohlgebildet, kräftig und rund.

II ist eine der schönsten Figuren dieses daran nicht eben reichen Bildwerkes; die Bewegung ist edel, der feine Kopf mit den kräftigen Zügen eines 25 jährigen voll natürlichen Ausdrucks – ein Rassekopf der Frühauflebung! Leider sind die rechte Seite und die Spitze der Nase verstümmelt. Der Blick wendet sich halb zurück zu dem Nubier der innern Bogenöffnung. Das Standbein ist links, das Spielbein rechts, dessen kräftig hingestellter Fuß mit anmutig gebogenem Knie nach vorn zeigt. Die mit enganliegenden Hosen und Schuhen bekleideten Beine erscheinen auch hier etwas dünn. Eine Kotze mit rückwärts hochstehendem Kragen liegt über einem Kittel mit an den Schultern gebauschten Ärmeln. Sie wird am Halsschlitz durch hin- und widergehende Schnüre gehalten. Der (allein sichtbare) rechte Arm geht nach vorn gebogen zum rechten Oberschenke herab und trägt in der nach unten gestreckten edel gebildeten Hand einen Lorbeerzweig von zierlicher und schöner Arbeit. Der linke etwas fleischige Ohrzipfel wird sichtbar. Das Haar geht über dem hohen Oberkopf straff topfförmig herab, indem es über die Mitte der Stirn einen starken wagrechten Absatz bildet. Die Richtung des Haares geht nach vorn und seitwärts; die ziemlich tiefliegenden Augen blicken scharf. Das edelgeformte Gesicht mit kraftvoll geschnittenem, lebendigem Munde und Unterkiefer ist schmal und ohne Bart. Wie bei allen Gestalten dieses Stückes sind die Augenbrauen naturalistisch ausgeführt, was bei keiner des linken Vorsprungs zu beobachten ist.

Edel und gut bewegt ist auch der etwas älter als II erscheinende III: auch er ruht auf dem linken Standbein; das rechte Spielbein ist etwas vorgestellt, und der Blick geht halb in die Zugsrichtung. Das Haar wie bei 2, 4, 5, 6 zieht sich weich in die Stirn, während es an den Ohren straff absetzt. Beide Ohren sind sichtbar, kurz und breit. Alle Ohren dieser Gruppe sind verschieden,

individuell und meist gut modelliert, weit besser als bei denen des Vorsprungs (wenn man den Nubier I der Innenseite ausnimmt). Das Gesicht ist ebenfalls lang und schmal, aber voller als II, der Nasenrücken schief, das Kinn weniger lang und kraftvoll als bei II. Die Augen sind mit Sternen versehen. Die Tracht bildet über einem Unterkleid mit steifem, nach rückwärts breiter werdendem Kragen ein langer bis auf die Knie fallender, um den Leib durch schmalen Riemen gehaltener Rock mit 3 bis 4 Falten, die (wie bei I) von den Schultern modisch regelmäßig herabgehen und am Schoß sich erweiternd gemeinsam einen faltigen Schoß nach vorn machen, während an der Seite nur eine einzige Falte den schweren Stoff anzeigt. Den unteren Rand bildet ein schmaler Streifen Pelz. Die Ärmel, von denen nur der rechte sichtbar, sind an der Schulter gebauscht, schinkenförmig, wie es die Frauenmode unserer Tage zeigt. Am Handgelenk wie bei I kurzumgelegte Manschetten. Der rechte Arm liegt im Ellenbogen gebeugt nach vorn herab und trägt den Lorbeer. Enganliegende Hosen umschließen die wohlgeformten Unterschenkel; an den Füßen Schuhe mit einfachem Bande über dem Spann.

IV ist arg verstümmelt: unten vorn ist die rechte Wade zertrümmert, wie denn auch V den vor dem linken Bein des IV stehenden rechten Fuß eingebüßt hat. Der Kopf von IV fehlt vollständig, und dem Kittel ist rückwärts ein Stück ausgebrochen. Da wir es allem Anschein nach mit dem jungen Ferdinand, dem wohlgehaßten Tronfolger und Bastard Alfons', zu tun haben, so ist die Verletzung vielleicht nicht ganz absichtslos.

Es ist die zarteste und wohl jugendlichste Gestalt dieser Gruppe — zur Zeit des Triumfzuges zählte Ferdinand 19 Jahre — in der gleichen Tracht wie I, aber mit auszeichnenden Abzeichen von dem übrigen Gefolge. Den Hals umgibt eine breite Metallkette, an der vorn auf die Brust ein mächtiger Klunker, anscheinend ein ungeschliffener Edelstein, herabhängt. Anstatt des Lorbeers trägt er einen Palmenzweig. Die drei Falten des Kittels beginnen nicht an den Schultern, sondern laufen vorn über die ganze ziemlich flache Brust herab. Der rechte Ärmel ist dem von III ähnlich; auch hängt der rechte Arm fast ganz ebenso nach vorn; die zarte Hand ist etwas mehr nach unten gestreckt, der Zeigefinger ausgestreckt am Palmenzweig. Vom linken Arm ist nur die Hand sichtbar: sie legt den Daumen in den Leibriemen und spreizt die vier anderen Finger nach unten — eine vom Künstler völlig befriedigend gelöste nicht leichte Bewegung. Die rechte Hand von 5 liegt auch hier im Handgelenk von IV: es ist die paarweise Anordnung des Gefolges. Der Kopf blickte wie V nach vorn. Die Bewegung ist leicht schreitend, dazu ist das linke losere Bein vorgestellt, das rechte zurück. Die Schuhe haben über dem Spann zwei schmale Riemen: sie gehen wie bei allen Gestalten dieser Gruppe am Hacken in die Höhe und sind vorn mäßig spitz, aber ohne Schnabel, wie sie im Königsstück bei den Stangenhaltern auftreten und bei dem Bläserkor sehr ausgesprochen sind.

Außer der schon erwähnten Verstümmelung fehlen V beide Hände, die

Nasenspitze, der rechte Fuß bis auf die Spitze, der rechte Unterschenkel. Die linke Hand war am Handgelenk von 6 umfaßt. Die rechte hielt außer dem Stab für eins der sechs Löcher des Wagendaches[1]) einen Lorbeerzweig, von dem an der untern Brust noch ein Rest vorhanden ist. Es war ein eifersüchtig beobachtetes Vorrecht der Vornehmsten des Adels und Vertreters der Stadt, um das man sich mit viel Hitze stritt, die Stangen des königlichen Zeltdaches zu tragen.

Ein ernster, leicht nach vorn gebeugter Kopf zeigt ein glattes Gesicht, das ganz in der Richtung des Zuges blickt: das etwa eines Fünfzigers. Das Haar liegt mit zollhohem Aufsatz auf der Mitte der Stirn und geht in dichter „Zazzera" in den Nacken. Auch dieser Kopf ist hoch im Hinterhaupt, das rechte Ohr bis auf die untere Hälfte bedeckt. Das Kinn springt vor, die Kinnlinie liegt tiefer, die Brauen sind hoch. — Wie alle Stabträger des Zuges hat er den langen bis in die Mitte des Unterschenkels gehenden Rock, der hier ohne Pelzverbrämung ist. Um den Leib ist er mit schmalem Riemen gegürtet. Die Falten gehen zu je drei von der Schulter aus und vereinigen sich, breiter werdend, vom Gürtel abwärts. Sie bilden von unten eine weiche Schlangenlinie wie I, III, IV. —

Im Vergleich zu den Gestalten des linken Vorsprungs zeigt sich hier wiederum eine verschiedene Künstlerhand, die wir mit W bezeichnen: sie steht — von den Nubiern abgesehen — trotz einer gewissen Nüchternheit weit höher als X und Y. Im allgemeinen scheint einige Ähnlichkeit zwischen der Arbeit des Meisters der Nubier Z, der Faltengebung, der Lebhaftigkeit und Natürlichkeit des Gesichtsausdruckes vorzuliegen. Dagegen ist die Haarbehandlung sorgfältiger, und der Naturalismus im Gesichtsausdruck noch stärker. Nur toskanische Schulung war imstande, einen solchen Reichtum lebendig und edel bewegter Menschen zu erfinden und auszuführen. Noch um einen Grad besser erscheint die Arbeit bei dem Meister des Königsstückes, zu dem wir nun übergehen.

B. Das Königsstück (Abb. 7).

Zwischen den Gestalten des Mittelstücks mit dem Triumpfwagen und König und den eben besprochenen des Gefolges scheint auf den ersten Blick der Unterschied nicht so groß, wie zwischen letzterem und dem linken Vorsprung: dennoch ist er vorhanden. Die Arbeit steigert sich hier zu der größten Feinheit, die am Bildwerke überhaupt zu finden ist. Es war das beste Stück, nicht bloß der ideale Mittelpunkt des Ganzen, sondern auch künstlerisch der bedeutendste Teil des Werkes. Die geschichtliche Unterlage dafür, von der die bildnerische Darstellung stark abweichen mußte, finden wir am besten in der Erklärung zum Gedichte Jl Giardeno.[2]) —

Das ganze Stück ist einheitlich im Aufbau und in der Ausführung. Es geht durch die Höhe des Triumfes bis über das Gesims von S_2 und besteht aus

---

[1]) Das in Wirklichkeit von 20 getragen wurde.

[2]) Vgl. v. Fabriczy, Berl. Jahrb. 1899. S. 146/147.

1. dem flachen Zeltdach mit sechs Stangen;
2. der sitzenden Gestalt des Königs mit der Flamme davor;
3. dem Wagen;
4. den zwei Stangenträgern an der Vorderseite des Wagens.

1. Das Zeltdach ruht auf sechs Stützen, von denen nur noch Teile vorhanden sind, die sich an der Rückwand oder in den Händen der Träger befinden. Vermutlich waren die freistehenden Stangen aus Holz. Es besteht aus einem mit Wollfransen besetzten Dach, an dem kurze viereckige Fahnen mit den Teilen des königlichen Wappens, sieben nach vorn, je eineinhalb an den Seiten herabhängen. Die Schwere des Tuches und das Schwankende des Gestells kommt durch die gebogenen Linien gut zum Ausdruck. Die einzelnen Wappenfelder wiederholen sich, aber nicht in regelmäßiger Folge: vorn folgen sich c a d b a c b, links seitwärts a b, rechts b a. Die Adler vom ersten c sehen beide nach links, die vom zweiten, weniger ausgeführt, nach rechts. Die rückwärtigen, im Innern des Baldachins sichtbaren Wappenfahnen zeigen alle nur a, die vier roten Balken auf Goldgrund; sie sind mit Fransen eingefaßt, die naturalistisch behandelt sind. Der Boden des Zeltdaches hat im Innern ein in Leder geschnittenes großes Brokatmuster, darin an den Seiten in der Mitte zwei Reihen von je drei Löchern für die Stangen.

2. Der König sitzt auf der oben zugedeckten Wagenfläche auf einem schräg gestellten Tragstuhl mit über den Kopf reichender Lehne: unten werden daran zwei nach außen gestellte Füße in Gestalt von Löwentatzen und rückwärts der Wand zu an der Lehne ein Löwenkopf sichtbar; der vordere ist samt der rechten Hand des Königs, die das Zepter hielt, abgebrochen. Außerdem ist das Gesicht des Königs z. T. verstümmelt, z. T. auch arg verwittert, was besonders bedauerlich ist, weil uns damit die Möglichkeit entgeht, die Arbeit mit der des Wiener Brustbildes des Königs Alfons aufs genaueste zu vergleichen. Ebenso verwittert sind die Finger der linken Hand.

Über der hohen Lehne des Stuhles liegt ein Stück großmustrigen Brokattuches von sauberster Ausführung. Es ist oben umgeschlagen, woraus ersichtlich ist, daß die mit dem Gesimse der Portikuswand abschließende Lehne nicht höher ging. Im Tronstuhle liegt, den Rücken des Königs stützend, ein Lederkissen, dessen einer Eckklüngel naturalistisch ausgeführt ist. Ein ähnliches Kissen, dessen zwei Klüngel vom Wagen herabhängen, liegt unter den Füßen des Königs, höher unter dem linken, zusammengedrückt unter dem rechten.

Der König sitzt zurückgelehnt halb zu seiner Rechten gewendet, die Knie auseinander gespreizt, die Füße auswärtsgestellt, um die Last des schweren Prunkgewands zu erleichtern, den Kopf halb rechts gewendet, etwas herabgebeugt, ohne Krone. Der Kopf zeigt auch keine Spuren etwa zum Befestigen einer metallischen Krone.

Soweit der Ausdruck noch zu erkennen, zeigt das Gesicht die breiten vollen, etwas gedunsenen Züge der Denkmünzen: man wird diesen Umstand im Gedächtnis

behalten müssen, wenn man in dem Flachbild der linken Laibungswand einen um die gleiche Zeit entstandenen kriegerischen Auszug oder siegreiche Rückkehr des Königs Alfons sehen will. Die Haltung des Fürsten ist sehr würdig, die eines Papstes in der Sedia curulis. Denkt man sich Farbe und reichlichen Goldschmuck hinzu, so wird die Gestalt tatsächlich zu einer, die das ganze Bauwerk beherrscht.

Eine zuverlässige Beschreibung des am 21. November 1393 geborenen Königs in seinem 58. Lebensjahre, 1451, erhalten wir von Äneas Sylvius, Histor. Europ. Op. Om. p. 470: „Corpore gracili, vultu pallido, sed aspectu laeto, naso aquilino et illustribus oculis, crine nigro et jam albicato ad aures osque protenso, statura mediocri, cibi potusque temperans nec vini usu nisi aqua multa perdomito."[1])

Das Kopfhaar geht in dünnen dicht aneinanderliegenden Strähnen in mittelstarker Fülle vom Scheitel aus nach vorn und den Seiten; nach den Schläfen zu, überm Ohre und hinten bildet es den gleichen Absatz wie auf den Schaumünzen. Das rechte Ohr ist halb frei, aber verstümmelt; der Hals kurz und dick („apoplektisch"). Um ihn liegt ein niederer, vorn geknüpfter Kragen. Bekleidet ist der Herrscher mit langem Krönungsmantel aus schwerem Samtstoff, der am unteren Rande mit Pelz besetzt und um den Leib gegürtet ist. Am 19. April 1443 macht der König eine Zahlung von 32 Dukaten 2 Tari für die Kosten und die Anfertigung des weiten rotsammetenen Rockes, den er bei seinem Einzug in Neapel trug.[2])

Je vier schwere weiche Falten laufen in regelmäßigen Zwischenräumen von der ganzen Breite der Brust zum schmalen Gürtel, dessen langes Ende in den Schoß herabfällt. Vom Gürtel aus setzen sich die Falten in der ganzen Länge zwischen den flachgebogenen Beinen fort. Die Ärmel am Schulteransatz mit vier bis fünf regelmäßigen kurzen Falten sind weite „Schinkenärmel": die Bauschen und Falten am Oberarm verlaufen infolge des reichlichen und schweren Stoffes, der sich durch den etwas aufwärts gebogenen Unterarm staucht, wagrecht. Der Mantel fällt über die Knie bis tief auf die Füße herab, die beschuht und nur im vorderen Teile sichtbar sind. Über dem linken Knie liegt vom halben Oberschenkel herab eine Falte des zusammengestauchten Mantels, eine ähnliche tiefer herabgehend unmittelbar über dem rechten Knie. Vom rechten Oberschenkel fällt der Mantel in schweren weichen, durchaus natürlichen und wohl beobachteten Falten auf das Fußkissen herab; der eine Stuhlfuß steht sogar auf dem Pelzbesatz. Das Kissen ist nach dem Hintergrunde zu höher. Um den Hals liegt eine breite Kette wie ein Kragen, daran ein nach rechts gewendeter geflügelter Greif auf der Brust: die Kette des Ordens der Stola.[3]) Die Linke hält

---

1) Vgl. Filangieri, Arch. Stor. Nap. XI, S. 100 Anm. 3.

2) Ced. Arag. 1442—1443. Fol. 209. Vgl. Minieri-Riccio, Alcuni Fatti. Arch. Stor. Nap. VI (1881), S. 236.

3) Um beim Blick von unten ein richtiges Bild zu vermitteln, ist die Oberfläche des Wagens von rückwärts nach vorn zu geneigt. Merkwürdigerweise ist dies bei unserem Sockel nicht der Fall, was um so mehr auffällt, als die übrigen Sockelstücke diesem Gedanken Rechnung tragen.

in der flachen wagrechten Hand den Reichsapfel; die erhobene Rechte in einem Winkel von etwa 45° trug das Zepter.

Vor den Füßen des Königs lodert auf dem Wagen die mächtige Flamme, das Lieblingszeichen des hochgesinnten Herrschers.

Haarbehandlung, Faltenwurf, Brokat, soweit alles dies zu beurteilen ist, nähern den Meister dieses Standbildes dem Künstler Z des linken Vorsprunges, einem tüchtigen Manne, der auch für die schwierige Haltung des Königs eine befriedigende Lösung findet.

3. Der Wagen mit zehnspeichigem Rade ist einer jener noch heute im Gebrauche befindlichen italienischen Karren auf zwei Rädern, doch ohne Deichsel. Auf einem Deckel sitzt der König, ein im höchsten Grade unbehaglicher Aufenthalt. In Wirklichkeit wird der Wagen vierrädrig, bedeutend niedriger und geräumiger gewesen sein. Summonte[1]) berichtet, er sei zum Andenken an den Triumf innen hoch über der Pforte der Lorenzerkirche aufgestellt gewesen, wo er ihn noch bis zum Jahre 1580 gesehen habe. Bei der Herstellung der Kirche hätten dann die Geistlichen viele alte Grabmäler fortgeschafft und leider auch „questa bella e antica memoria." Er habe dann nach einer alten „Figura" (Modell) im Besitze des Mark Antonio de' Cavalieri eine Zeichnung anfertigen lassen.[2]) Der für derartige Festzüge" bestimmte breite, niedrige Rollwagen auf vier Rädern, der „currus sive thalamus" findet sich auf den bekannten Bildern der Uffizien mit Friedrich von Montefeltre und seiner Gemahlin, auch auf Denkmünzen wie die Bertoldos usw. Ebensowenig wie dieser hätte sich auch der Wagen Mark Aurels für ein Bildwerk wie das unsrige geeignet: der König, ohnehin schon von kleiner Figur, hätte doch gar zu unbedeutend daraus hervorgeschaut. Daher denn diese durch künstlerische Gründe bestimmte Wahl des neapolitanischen Karrens mit dem darauf gesetzten König.

Auf dem Kasten, der in Perspektive schräg vorwärts gestellt ist, liegt ein Deckel über einem Perlenstab. Die Vorderseite ist mit einem Akantusblattornament umrahmt. Vom oberen Rande hängt ein dreifaches Lorbeergewinde. Es läuft links über eine Eckmaske, deren Bart in Blattwerk ausgeht, in der Mitte über zwei Pferdeschädel, rechts über einem Widderkopf, der die Ecke einnimmt. in dem Felde über den Gewinden stehen wieder die reichverzierten Gefäße mit oben seitwärts herausquellenden Blumen: Die „giarrete" des Ordens der Stola, von denen schon die Rede war: das ganz gleiche Gefäß nimmt Isaias von Pisa von Neapel mit nach Rom und verwendet es an dem Sakristeibrunnen, der sich jetzt in Groß-St.-Marien befindet.[3])

Die Arbeit erinnert unmittelbar an Metallziselierung; sie ist scharf und sauber;

---

[1]) Historia 1675, III, S. 11.

[2]) Davon der Holzschnitt in der II. Ausgabe seiner Historia vom Jahre 1675.

[3]) Abgeb. bei Lisetta Ciaccio, Scoltura Romana del Rinascimento. L'Arte IX (1906) S. 169. Nur die Schotenpalmette am unteren Henkelansatz ist eine unschöne Zugabe des Römers.

die Umrisse sind eingeritzt, und das Körperliche tritt nur flach aus der Ebene heraus. Sie entspricht der Art der beiden Seitenpfeiler von B_2 und der Füllhörner von F.

4. Wie das Gefolge sind auch die Stangenträger Bildnisse von neapolitanischen Edlen: Haltung, Bewegung und Ausdruck sind voller Würde, die Köpfe rassig, die Hände wohlgestaltet und schön im Handgelenk gebogen. Befand sich das Gefolge noch in einer sehr geringen Vorwärtsbewegung, so beginnt hier mit dem Wagen eine schreitende Bewegung nach vorn; aber auch diese wird wieder verzögert durch den halb rückwärts gerichteten Kopf des rechten Stangenhalters.

Der linke wendet den Blick halb nach vorwärts und vermeidet ebenso wie sein Gefährte die reine Seitenansicht. Sein rechter Fuß ist fast ganz aufgesetzt und etwas nach außen gedreht; der linke steht, nur in den Zehen gebeugt, auf in der Richtung des Zuges. Die Schuhe haben einen mäßigen Spitzenansatz. Ein langer Rock aus schwerem Stoffe mit Pelzbesatz am unteren Rande und an den Ärmeln (wie V des Gefolges, der König und der rechte Stangenträger) geht bis zur Mitte der Unterschenkel herab. Er ist mit breitem Leibriemen gegürtet. Die erhobene Rechte und darunter die Linke umfassen die Stange, die nach vorn lehnt, während sie in den Händen des rechten Trägers ein wenig nach rückwärts neigt. Die Hände sind von guter Arbeit und lebensvoller als bei irgend einer der bisher besprochenen Gestalten. Über den Kopf gehen die Haare von der Mitte des Scheitels topfförmig herab, in eng aneinanderliegenden Teilen sind sie sorgfältiger behandelt als beim Gefolge. In die Mitte der Stirn fällt ein kurzer, ziemlich hart absetzender Büschel; an den Seiten setzt das Haar scharf und hoch ab. Die Ohrzipfel sind frei, aber wenig ausgeführt. Die Haartracht ist die gleiche wie bei 5 des Gefolges: die Ausführung aber hier weit sorgfältiger und feiner. Das Gesicht, etwa das eines Mannes Mitte der Vierziger, ist bartlos; es ist runder als bei den Gesichtern des Gefolges, das Kinn kurz, die Nase kräftig; die Lippen, namentlich die obere, springen etwas vor. Das rechte Ohr sitzt tiefer als das linke: der Kopf ist etwas zu seiner Rechten geneigt. Die Augen sind weit offen und mit eingeritzten Sternen versehen. Das linke hat eine mehr nach links gehende Achse als das rechte: es schielt. An den Augenwinkeln sind sorgfältige Falten, „Krähenfüße", bemerkbar. Ebenso fein sind die unteren Lider und Augenfalten. Lebendiger, „sprechender", als bisher ist auch der Mund; der Hals wohl geformt; von feinster, weicher Führung die Linie um Kinn und Kiefer. Das gleiche gilt von dem nicht großen Kinn, dessen Absatz zwar deutlicher und kräftiger erscheint als bei II und III, aber auch zarter und weicher als bei dem roheren von V des Gefolges. — Dem entspricht auch das Gewand mit seinen tiefen Falten, seinen weichen runden, natürlich fallenden Bauschen, die den schweren Stoff vortrefflich wiedergeben. Um den Hals legt sich zunächst der Kragen des Hemdes, dann der des Wamses, beide zierlich und schmal; dann folgt der Pelzbesatz des Rockes, hierauf eine breite metallene mit Edelsteinen verzierte Kette ohne das Hängsel, wie es nach dem häufigen Zeugnis der Rechnungsbücher der großmütige Fürst seinen Edlen zu verleihen pflegte. Der Rock hat auf der Brust sich wölbend im (Gegensatz zu

den platten Brüsten des Gefolges und in Übereinstimmung mit dem Könige) neun weiche parallele Falten, die sich unterhalb des Gürtels nicht mehr unlebendig und regelmäßig, sondern frei und natürlich verbreitern. Ebenso fließen vom Rücken einige breiter werdende Falten. Alledem entspricht auch eine im Gegensatz zu V wegen des Pelzbesatzes dickere, aber auch freiere Saumlinie, die man von unten sieht. — Den rechten Arm bedeckt ein Schinkenärmel, der auch unterhalb des Ellenbogens weiter ist als beim König und dem rechten Stangenhalter, sodaß die eine große von der Schulter kommende Falte ganz um den Ellenbogen herumgeht. Auf der Schulter selbst setzt sich der Ärmel in sechs kurzen Fältchen an: während diese aber bei c und d des Vorsprungs ganz roh und flüchtig, bei I des Gefolges sehr zahlreich und eng, bei III, IV, V aber gar nicht angedeutet sind, finden wir sie hier und bei dem zweiten Stangenhalter natürlich gebogen, wenn auch nur flüchtig ausgeführt. — Die Hände zeichnen sich durch tadellose Bildung aus. Die Fingerwinkel verlaufen fein in die Hand, die Adern sind naturalistisch, aber verhalten angedeutet. Das Fleisch ist weich und lebendig, die Lage der Finger, der Muskeln und Sehnen natürlich, was alles nicht in so hohem Maße beim Gefolge, geschweige bei den Gestalten des Vorsprunges der Fall ist.[1]) Nur die beiden Nubier des Meisters Z bilden eine Ausnahme. Die Haarbehandlung, die Händehaltung, die höhere Brust, die Faltengebung, besonders aber die Ausführung der Augen ist in beiden Stücken gleich lebendig; auch die „Krähenfüße" sind hier vorhanden. —

Der rechte Stangenhalter stimmt in der Arbeit ganz mit dem König und seinem linken Kameraden überein. Er schreitet in der Richtung des Zuges vorwärts, hat aber den Kopf halb zurückgewendet, wodurch eine schöne Wechselwirkung mit dem Kopf des Königs und dem des linken Trägers entsteht. Der rechte Fuß ist, etwas einwärts gestellt, im Hacken gelüftet, der linke ganz auf den Boden gestellt: sie sind mit spitzen Schuhen versehen, die mit schmalen Riemchen über dem Spann gehalten werden. Die engen Hosen werden bis in die Mitte des Knies sichtbar. Der mit breitem Koppel gegürtete ebenso wie der seines Kameraden mit Pelz verbrämte Rock reicht bis an die Knie. Beide Arme sind sichtbar, die linke Hand ist halb verstümmelt. Die Zeltdachstange ruht gegen die linke Brust, indem die Rechte um den Stab liegt, die Linke dagegen in geschickter Fausthaltung sie von unten hebt. Auch dieser Kopf zeigt einen runden Schädel. Das kurze lockige Haar legt sich verlaufend, nicht in Absätzen, um die Stirn.[2]) Die Nasenspitze ist verstümmelt. Unter der runden, wohlgeformten, etwas vorspringenden Stirn liegen kleine lebhafte Augen mit Stern von derselben sorgfältigen Bildung wie beim linken Stabträger. Die deutlichen Tränensäcke erinnern

[1]) So verlaufen die Fingerwinkel beim Gefolge meist ganz mechanisch und z. T. in abgestumpften Rillen, wie sie der Bohrer macht.

[2]) Am schärfsten abgesetzt ist bei diesem Meister das Haar des Königs, dann folgt der linke Stabträger. Dennoch ist die Art des Absatzes weniger schwer und unlebendig als bei den Köpfen des Gefolges: ein leiser, aber lebendiger Unterschied ist bemerkbar.

an den langbärtigen Nubier. Die Augenachsen stehen richtig (das Schielen links ist also gewollte Bildnisähnlichkeit), die Brauen sind kräftig und auch hier haben die Winkel deutliche „Krähenfüße". — Die Tracht ist ähnlich, nur der Wamskragen etwas höher, der Metallkragen mit Perlen und Steinen anders geformt.[1]) Das einst vorhandene Brusthängsel ist abgeschlagen. Der Rock hat neun Falten über der flachen Brust, die tief und mit rundlichen weichen Bauschen herablaufen. Die Ärmel sind weniger weit als beim linken Stabträger. Die Faltengebung des Schoßes ist ebenso frei. Die des linken Arms stimmt mit der des rechten des Königs, während der rechte von den Schultern herab Längsfalten zeigt, ein Unterschied, der auf die Verschiedenheit des Stoffes zurückgeht, oben schwerer Samt, hier wohl Tuch. — Die Bewegung des rechten Stabträgers erscheint unfreier als die des linken; die einwärtsgestellten Füße (nach dem Leben?) geben der Haltung etwas Linkisches. Der linke Arm erscheint in seiner Verkürzung etwas verstümmelt. —

Auf dem Hintergrunde erscheint der untere Teil des linken Wagenrades und des dort befindlichen vorderen Zeltdachträgers.

Die Mache dieses Stückes ist einheitlich. Auch die entschlossene Art, wie die Verzierung des baulichen Hintergrundes durchgeführt ist, dürfte dem gleichen Meister zufallen. Dagegen stimmt mit seiner bestimmten und kräftigen Art nicht ganz die flache Verzierung des Wagens. In Übereinstimmung mit diesem Meister befindet sich nur derjenige der beiden Nubier am linken Vorsprung nach innen, den wir mit Z bezeichneten und in toskanischer Schule groß geworden erachten.

C. Die Pferde mit der Führerin (Abb. 8).

Keinerlei römische Erinnerung knüpft sich an das Königsstück: bei dem anschließenden Stücke mit den Pferden und ihrer Führerin scheinen wir mitten darin zu stehen. Denn das Vorbild für jene kann wohl nicht zweifelhaft sein: es ist das Viergespann vom Mark-Aurelsbogen mit deutlicher Erinnerung an das Laibungsflachbild des Titusbogens, für die Führerin außerdem irgend eine spätrömische Juno mit dem Dreieck der Stirn. Auch die zahlreichen Münzen mit Triumfgespannen der Kaiser kommen in Betracht.

Das Stück selbst reicht nicht höher als das Mähnenhaar der Pferde und schneidet vor dem Bläser ab. Keinerlei Verbindung besteht zwischen Wagen und Pferden: sie sind nicht daran geschirrt. Von der Flamme des Wagens ist rechts ein beträchtliches Stück abgeschnitten. Alles das scheint geschehen zu sein, als man die Stücke am Bogen zusammensetzen wollte und entdeckte, wie schlecht sie ausgemessen waren.

Wir sahen schon oben bei der Rückwand, wie von genauen Maßen keine Rede sein kann: man vergleiche nun auch den Ansatz des Gebälkstückes zu beiden

[1]) Es ergibt sich schon aus den verschiedenen Preisen und der Anzahl der einzelnen Stücke, wie sie die Rechnungsbücher angeben, daß hier kein vorgeschriebenes Modell wiederholt wurde.

Seiten der rechten Zeltstange. Während der obere Rand stimmt, sitzt die Zahnschnittleiste rechts höher und der ganze untere rechte Teil tiefer als links.

Nun unterscheidet sich das Königsstück — mit Ausnahme der Nubier, die auch hierin damit übereinstimmen — in einer Beziehung von allen übrigen: es steht auf einer ganz wagrechten Ebene, während bei den übrigen Stücken sich die Bodenebene nach dem Hintergrunde zu erhöht. Diese Erhöhung nimmt von links nach rechts hin zu. Am schwächsten ist sie im Vorderstücke des linken Vorsprungs, größer beim Gefolgestück, zunehmend unter den Pferden und unter den Bläsern.[2] Die Sockelhöhe ist ganz verschieden und, da die Unterlagen bei allen anderen Stücken mit Ausnahme des Königsstückes aus mehreren Teilen bestehen, so scheinen sie sich nach dessen Sockel gerichtet zu haben, als sie an Ort und Stelle verbracht wurden.

Aus alledem dürfte der Schluß erlaubt sein, daß das ganze Bildwerk wohl nach einem kleineren Modelle angefertigt sein mag, dessen einzelne Teile an die Werkstätten verteilt wurden; daß dann aber diese Stücke ziemlich unabhängig von einander angefertigt wurden, z. T. unter einem ganz verschiedenen Maß von Kenntnissen der Flachbildnerei, und daß sie erst aneinander gepaßt wurden, als man sie an Ort und Stelle anbringen wollte.

Statt der sechs (oder fünf) Pferde der Geschichte erhalten wir die vier des Mark-Aurel und des Titus. Ähnlich den ersteren stehen die drei vorderen Köpfe gleichlaufend nach rechts nebeneinander; der rückwärtige vierte streckt sein Gebiß vorwärts. Während nun aber der römische Bildner seine Pferde das rechte Vorderbein heben läßt, wobei er irrtümlich das entsprechende Hinterbein zurückstellt, ordnet derjenige von Neapel den Gang richtig an, so, wie er es bei den Pferden der Markuskirche in Venedig mochte beobachtet haben. Immerhin befand er sich in einer argen Verlegenheit insofern, als er einerseits den Zug von links nach rechts sich vor dem Beschauer hinbewegen, anderseits aber auch seine Pferde vor dem schräg gestellten Wagen in Perspektive sehen lassen wollte. Damit mußte er die Pferdeköpfe eng aneinander rücken, anderseits gewinnt er aber dadurch eine solche Tiefe, daß der durch das ganze Bildwerk hindurchgehende Zwiespalt zwischen Flach- und Vollbildnerei hier ganz besonders auffällig wird, zumal nun noch die Führerin mit dem Kopf auf der Ebene hinter dem rückwärtigen Pferdekopf, mit den Füßen dagegen in die des Vorderpferdes zu stehen kommt, d. h. ihre Körperlichkeit dehnt sich durch die Tiefe von vier starken Pferdeleibern! Eine gewaltsame Zurückführung auf die Gesetze der Flachbildnerei, die auch dann noch störend wirkt, wenn wir statt vier Paar Pferdefüßen deren nur

[1] Das Mittelstück und auch das Bläserstück stehen zudem um mehrere Zentimeter vor, während die Stücke des Vorsprungs nur durch spätere Ergänzung so weit herausgerückt scheinen. In einer Flucht liegen beim Mittelstück das Gefolge und der Wagen; der Pferdesockel tritt um 2—3 Zentimeter zurück, der obere Teil des Bläsersockels wieder so weit vor: die so entstehende Unregelmäßigkeit ist indes von unten kaum bemerkbar.

zwei zu sehen bekommen:[1]) nur je vier Beine sind, sämtlich gleichlaufend gestellt, sichtbar. Das rechte Hinterbein des Vorderpferdes ist bis auf den Huf und den Oberschenkelansatz zerstört. In wunderlicher, nach oben gerichteter Bewegung befinden sich die vier Schweife; sie züngeln ganz wie die Flamme Alfons' empor, und diese etwas unglückliche Anordnung hat wohl nur den Zweck, das sonst fast leere Feld des Hintergrundes etwas zu füllen. Ein antikes Vorbild dafür habe ich nirgends gefunden, ist aber vielleicht auf Münzen anzutreffen. Das vordere Pferd ist flach fast ganz herausgearbeitet, von den übrigen nur z. T. die linken Vorderbeine und der Kopf. Der fehlende Ansatz am Wagen ist schon erwähnt. Die Schirrung ist folgende: Von einem breiten Gürtel geht nach rückwärts ein ebenso breiter und mit Lederschnitt verzierter Lederstrang. Dieser Gürtel wird nach vorn gehalten durch drei Lederstreifen, die von einem breiten mit Alfons' Wappen besetzten Bruststück ausgehen und mit flachen Scheiben besetzt sind. Unter dem Wappen hängt als orientalische Erinnerung des Pferdegeschirrs ein Halbmond. Ein von der Brustschirrung unabhängiger Kappzaum nimmt die edlen Köpfe scharf heran, so daß sich am Halse die an antiken Pferdebildern so häufigen Falten bilden. Die Augen sind rund und groß mit tief eingerissenen Pupillen. Der Schopf auf der Stirn ist nicht nach antiker Art aufgebunden, sondern hängt herunter. Auch die Mähne ist ganz frei bewegt, die gesamte Haarbehandlung zeigt eine reichliche Verwendung des Bohrers. Unterleib, Kopf, Oberschenkel sind stark geädert und beweisen die edle Rasse der Tiere; weniger der Hals und Rumpf. Die Nüstern sind klein, die Behaarung ist glatt. Das rechte Ohr des vorderen Kopfes ist zurückgelegt, das linke vorgestellt „gespitzt"; die Ohren des zweiten und das rechte des dritten Kopfes ebenso gespitzt, das linke des dritten abgebrochen, die des vierten unsichtbar. Auch von oben gesehen ist das Haar, wenn auch weniger sorgfältig, vollständig ausgeführt.

Wenn wir für diese Pferde Donatelloschüler in Anspruch nehmen, so würde dies annehmbar erscheinen, selbst wenn wir nicht urkundlich wüßten, daß wenigstens einer der Künstler des Triumfbogens aus der Werkstatt des Toskaners stammt. Zudem sollte dieser ja selbst das Reiterstandbild des Königs anfertigen; wem anders als dem Schöpfer des Gattemelata hätte eine solche Aufgabe anvertraut werden können, wem anders als den in seiner Werkstatt erzogenen Schülern kann man diese und die anderen Pferde — im rechten Vorsprung — zutrauen? Freilich ist die ausführende Hand auch hier nicht die gleiche. Das Lederzeug der Bläserpferde weiter rechts ist zierlicher und reicher. An zwei erhaltenen Hufen sind dort sogar die Nägel der Hufeisen im äußeren Hufe herausgearbeitet; auch sonst finden sich deutliche Unterschiede besonders in der Gesamterscheinung. Sie sind zwar alle schwer, aber die Bläserpferde haben

[1]) Geschickter ist hier der alte Römer, indem er den drei kräftig erhobenen Vorderfüßen sechs gegenübergestellt, während wir an den Hinterbeinen gar alle acht zu sehen bekommen. Auch sind seine Vorderbeine weit kraftvoller und lebhafter gebogen, als die lahm herabhängenden in Neapel.

massigere und dabei schlechtere Verhältnisse; sie sind in Haltung und Bewegung roher und unbeholfener. In der Haarbehandlung zeigt die Mähne des Bläserpferdes im inneren Tor die gleiche Art wie der Löwe in der linken Ecke des rechten Laibungsflachbildes, ist aber von der der Triumfwagenpferde ganz verschieden. — Wir nennen die Werkstatt, aus der die Pferde stammen: V.

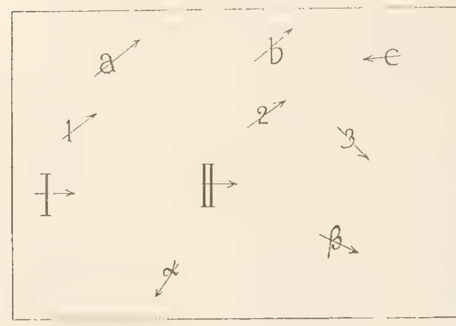
Die Führerin der Pferde ist eine lang bekleidete, ganz nach vorn gewendete Frau, die mit der Rechten in linkischer Wendung die drei Halfterriemen ergriffen hat und sich in der Bewegung vorwärts befindet. Dies wird angedeutet durch das schräg gestellte rechte Bein, dessen Fuß nach vorn steht und im Hacken gelüftet scheint, während die sichtbaren in Sandalen steckenden Zehen den Boden nur mit dem Ballen berühren. Sie steht mit den Pferden auf einem Block, braucht indes natürlich nicht von dem Meister dieser zu sein. Übereinstimmung findet sich freilich in derselben oberflächlichen Art der Verwendung des Bohrers bei den Falten des Kleides wie beim Haar der Pferde. Die ganze Ausführung ist ziemlich roh; die eng nebeneinander liegenden Falten sind summarisch und gedankenlos ausgeführt; der Hals ist dick mit drei wagerechten unschönen Fettfalten. Kopf- und Haartracht römisch überliefert. Die Tracht ahmt den doppelt gegürtelten Chiton äußerlich nach. Über dem langen, weit auf die Füße fallenden Unterkleide liegt ein kurzer selbständiger Kittel, dessen Falten um die Hüften die überlieferte schlangenförmige Linie machen. Um den Leib liegt ein gewundenes Tuch als Gürtel, das vorn im Knoten geknüpft ist. Der Brustkasten ist flach, die Brüste sind gar nicht angedeutet. Die dreieckige Falte ist in der römischen Schule des Isaias von Pisa und Paul Romano sehr beliebt. Die Nase ist stumpf, Mund, Kinn, Augen ohne allen eigenen Ausdruck überliefert. Ebenso das Haar, das, mit einem unteren und einem oberen Bande gehalten, im übrigen wellig herabfließt, die Ohren bedeckt und die Stirn dreieckig freiläßt. Das rechte Auge sitzt schief. Die oberflächlich angedeuteten Sterne sehen rechts nach oben, so daß ein wunderlicher Blick entsteht, welcher der Kopfhaltung garnicht entspricht. Von oben ist das Haar summarisch behandelt. — Der linke Arm, dessen Hand abgebrochen ist, war erhoben und hielt einen Gegenstand. Davon ist ein mit kreuzweisen Ringen versehenes schlangenartig gekrümmtes Stück erhalten, das sich zur linken Schulter der Führerin herabzieht. Für eine Peitsche ist es zu stark. Es war vielleicht eine Schlange, womit die Führerin als Zeichen der Klugkeit gekennzeichnet wäre. Nach Beckadellis Bericht führte den Wagen eine Großmut.

Eigenart in Haltung und Faltengebung wie in der Ausführung weisen die Gestalt in eine römische Werkstatt: U. Das Vorbild für die Typenmischung, die es zeigt, war wohl in erster Linie die Führerin am Triumfwagen Mark Aurels: dort befindet sie sich zwar aus Raumzwang zwischen Pferden und Wagen; aber der Kopf erinnert lebhaft an die neapolitanische Führerin, der dicke Kranz in ihrem Haar und um den Kopf des Bläsers haben auch bei dem folgenden Stücke mitgewirkt. Ausschlaggebend scheint mir aber die Wendung der Augen. Der ausführende Künstler mißverstand offenbar die ihm gegebene mündliche

Weisung: die Gestalt sollte wie in Rom zu ihrer Rechten aufblicken: er läßt sie ganz widersinnig nach rechts sehen! Bei der Bewegung im ganzen mag denn auch wohl die rückwärts vor dem Pferde schreitende Führerin am Titusbogen mitgewirkt haben, die damals noch besser erhalten war.

D. Der Bläserkor (Abb. 8).

Bei diesem Stück befindet sich der Hintergrund nicht mehr in Übereinstimmung mit der übrigen Wand; er ist weder in einzelne Quadern geteilt, noch passen die Stücke der Pfeiler zu den darüber befindlichen. Der Meister dieses Stückes befand sich darin mit dem Verfertiger des Gefolges in Übereinstimmung, daß er das von Mitte zu Mitte der Pilaster angegebene Maß ausführte. Im übrigen beginnt hier eine ganz neue Welt: im einzelnen wie im ganzen, in der Ausführung wie namentlich auch in der Art der Flachbildnerei. Alles ist hier grundsätzlich von dem Vorhergehenden verschieden. In das bisherige mehr oder minder unfreiwillige Verhalten, Stutzen, Stehen kommt plötzlich eine lebhafte Bewegung nach vorn. Alle Gestalten sind von der Seite gegeben mit Ausnahme eines lustig die Becken schlagenden Bübchens, das neugierig zurückschaut; aber auch dieses in lebhafter Bewegung nach vorn. Dabei geht es geräuschvoll zu: diese Leute blasen aus Leibeskräften, und der Künstler, der sie schuf, gibt ihnen Temperament, was allen übrigen von Grund aus fehlt. Die Anordnung als Flachbild hat keine unvereinbaren Widersprüche mehr. Vom vollen Rund in der vorderen Reihe gehen sie nach und nach zum Halbrund und niederen Flachbilde auf der Wand über. Dadurch wirkt die Tiefe ganz bedeutend kräftiger als z. B. bei den vier Körper tief stehenden Pferdeköpfen, die garnicht „herauskommen". Zugleich erhöht sich hier das Malerische, das beim Gefolge fehlt, mit dem dies Stück die Tiefe teilt. Der Grund liegt in der Häufung des nach allen Richtungen gehenden Faltenwerkes, in der mannigfaltigen Bewegung, in der geschickten Art, wie die Musikerknaben in den Vordergrund gestellt sind. Eine durchaus verschiedene Hand von der an den bisher betrachteten Teilen kommt hier zum Vorschein. Und der Gegensatz würde noch schärfer hervortreten, wenn nicht der rechte Vorsprung des Bogens diesen Teil des Bildwerks meist im Schatten hielte.



Schema des Bläserstücks.

I und II sind Vollfiguren; 1, 2, 3 ganze Figuren im Mittelgrunde; a, b, c Köpfe; α und β Kinder von unverhältnismäßiger Kleinheit.

Der Schellenknabe (α) befindet sich in atemlosem Laufen. Das linke Bein ist gebeugt vorwärts gestellt, der

rechte Fuß (das Bein dazu fehlt) befindet sich vor dem Fuße von I in der Luft. Die nackten Beinchen stecken in Stiefeln. Bekleidet ist er mit fliegendem Kittel, der sich an der rechten Schulter mit rundem Bausche bläht; der rechte Oberarm steckt in kurzem Ärmel. Es ist ein winziges Männchen, das dem erwachsenen Bläser II kaum ans Gesäß reicht. Lange wehende Locken umgeben das dicke flüchtig gearbeitete Kindergesicht, das halb zurückblickt. Auf dem oben gescheitelten Haar liegt ein dicker Lorbeerkranz, dessen Teile vorn zusammenstoßen. Die kleinen Äuglein zeigen Sterne. Der Mund ist geöffnet. Um das dicke Bäuchlein schlingt sich eine Kordel, die das flatternde Kittelchen am Leib und auf der Brust hält. Die dicken Händchen tragen Schellen, die das Knäbchen mit italienischer Freude am Geräusch aufeinander schlägt.

Ihm gesellt sich der etwas ältere Knabe mit der Handtrommel (β). Zwar ruht er auf dem rechten Standbein, der linke Fuß ist spielend vorgestellt: aber der Oberkörper lehnt in ungeduldiger Bewegung vorwärts. Vor dem Leib liegen zwei flache Trommeln, auf die er rechts und links je einen Stock mit beiderseits verdicktem Ende bewegt. Den Kopf richtet er vorwärts, das Kinn ist weit vorgestreckt. Auf die Schultern fallen reiche Locken bis an das äußerste Ende der Schultern herab. Um den Kopf legt sich wie das gewundene Tuch eines Turbans ein breiter Wulst. Eng anliegende Hosen und über dem Gelenk befestigte Schuhe bekleiden die Beine. Den Oberkörper bedeckt ein kurzer Leibrock mit Pelzbesatz und Ärmeln, die an den Schultern gepufft sind. Ein flatterndes Band fliegt von der linken Schulter über die rechte Hüfte nach rückwärts; ein anderes von der Trommel hängendes fällt mit einem Teile zwischen den Beinen herab, mit dem andern über dem rechten Oberschenkel nach rückwärts. Die Hände sind sorgfältig, das Haar auf dem Oberkopf ganz summarisch behandelt. Die Augen sind klein. Das Maß auch dieses Knaben ist außer Verhältnis: er reicht dem Bläser hinter ihm kaum bis an den Leib.

In anmutiger Bewegung und Haltung sehen wir I und II. Die Formen sind lebensvoll, die Gliedmaßen und Wangen fleischig, man vergleiche damit das magere Ebenmaß der Edlen des Gefolges von toskanischer Strenge; die Gewandung ist reich mit Bändern und Tüchern geschmückt, kräftiges, fast plumpes Zierwerk umzieht den Kopf; überall findet sich jenes Streben nach Bewegung, Lust, Glanz und Zierrat, das uns in die Lombardei führt.

Ein erwachsener Knabe im Übergang zum Jüngling steht I, das rechte Bein aufgestellt, den Fuß nach auswärts. Seine Spitze ist abgebrochen. Der linke Fuß des spielenden Beines steht im leichten Schreiten auswärts gerichtet mit dem Ballen auf. Voller Begeisterung ist er bei der Sache; er bläst mit zum Platzen gefüllten Backen in die anmutig mit beiden Händen gehaltene Klarinette. Dabei drücken sich die gequollenen Augen von der Anstrengung zusammen, und die Stirn liegt in wagrechten Falten. Hier ist nicht die Wirklichkeit das Vorbild gewesen, denn ein Klarinettenbläser pflegt nicht mit vollen Backen zu blasen, sondern der alle Anstrengung erfordernde antike Tubabläser vom Mark Aurels-

Bogen oder andern römischen Denkmälern, wie ihn auch die Kunst des Mittelalters so gern wiederholt. Sehr reiches halblanges Haar umfließt in lebendigem Lockengewirr den Kopf. Auch auf dem hinteren Oberkopf ist es noch ziemlich sorgfältig ausgeführt. Ein dicker kranzartiger Reif, der aus drei Reihen geschliffener Kristalle besteht, umgibt das lebhaft darunter hervorquellende Haar: nirgendwo sonst ist eine gleich lebendige Behandlung des Haares zu bemerken. — Die Nase ist abgeschlagen; sie wird wie bei allen übrigen kindlich klein gewesen sein. — Die Bekleidung besteht aus ziemlich kurzschößigem Kittel, über den eine längere Kotze fällt, engen Hosen, niedrigen an den Seiten geschnürten Schuhen. Die Kotze ist vorn und rückwärts gefaltet; sie fällt leicht von der Höhe der Schultern nach hinten herab. Darüber liegt eine Kette von Perlen, rückwärts tiefer als vorn. Die Falten vorn sind bewegt, lebendig, ohne allen Schematismus. Ebenso der Kittel darunter, der unter dem rechten Arm bis zum Oberschenkel sichtbar wird. Den Leib umgibt kein steifer Gürtel, sondern ein in engen Fältchen gewundenes Tuch. Die Ärmel sind nicht im ganzen weit, sondern haben an den Schultern kugelförmig gepuffte Stücke, die sich in Falten verengern und die Ärmel aufnehmen. Schließlich legt sich anmutig die Schärpe lose von der linken Schulter über die rechte Hüfte und geht über den Rücken wieder in die Höhe der linken Schulter, an welcher der Spielmann seine Flöte trug.

II vor ihm ist leider mehr verstümmelt, aber nicht weniger lebendig; der rechte Arm fehlt ganz. Er steht in der Haltung von I des linken Vorsprungs: das rechte Bein ist vorgestellt, der Fuß auswärts nur wenig im Hacken gelüftet. Das linke ist das fest aufgestellte Standbein. Das Knie ist unsicher („knieschnaklich" sagt man im Gebirge), ganz ähnlich wie bei I des linken Vorsprungs und den Kriegsknechten auf dem Bildwerk von Avignon. Der rechte Arm ist über die Hälfte zertrümmert: er ist erhoben und lag nach vorn an dem (ebenfalls verlorenen) Instrument, das die Linke zwischen Zeigefinger und Mittelfinger an den Mund preßt. — Auch bei ihm sind die Backen zum äußersten aufgeblasen, der Leib vorgetrieben. Der mit kurzem Pelz verbrämte Kittel ist der gleiche wie bei I, nur scheint er aus kräftigerem Stoffe. Ein schmales Band ist zweimal um den Körper gewickelt, am Gürtel und vor dem Leib. An beiden Stellen quellen die Falten lebhaft hervor, sodaß der Schoß vorn kürzer ist. Die hohen Lederstiefel reichen fast bis ans Knie; sie sind ausgiebig geschnabelt und ganz naturalistisch behandelt. Das Haar ist etwas kürzer als bei I: herum liegt ein sehr starker Lorbeerkranz mit unnatürlich dicken Blättern. Tief schneidet die Schnur hinein, einige Blätter legen sich darüber. Der Kopf ist auch oben, wenn auch summarisch, ausgeführt. Die Ohren verschwinden ganz unter dem üppigen Haar. Die weit vorgetriebenen Wangen pressen die Augen zusammen, und von kindlicher Kleinheit steht darin das Näschen.

Eigenartig sind bei dieser ganzen Gruppe die kleinen schmalen Fingernägel, die sehr viel Fleisch an den Seiten haben und wie eingewachsen erscheinen.

I spielt wie a auf einer ähnlichen Klarinette wie I; die Fingerspitzen seiner

rechten Hand fehlen samt dem Ende des Instrumentes. Die Backen sind etwas weniger geschwollen, die Augen mit Falten, darum klein, Nase kurz, die Haare mit Lorbeerkranz bedeckt, die Behandlung summarischer und oberflächlicher. Dieselbe Beobachtung läßt sich bei 2, a, b und c machen: das Haar ist nachlässiger, ebenso Augen und Gesichter überhaupt. a und b tragen eine Art Mütze, 1, 2, 3 sind unbedeckt; 3 steht auffallend tief mit starkem, nach unten gebeugtem Kopf; c kommt aus dem Torbogen dem Zuge entgegen und stellt „Volk" vor: er ist ganz roh und ohne Bedeutung behandelt. Zwischen 1 und a liegt der Stumpf des linken Arms der Pferdeführerin, von dem schon oben die Rede war.[1])

Bemerkenswert ist hier die Reliefbehandlung von 1, 2, 3, a, b, c, deren Gesichter sämtlich in Seitenlinie dargestellt sind. Es sind abgeflachte Köpfe, die wie Honigkuchen auf einem tiefumrissenen Stücke aufsitzen. Besser als bei irgend einem anderen Teile des Triumfzuges ist hier, gestützt durch die perspektivische Anordnung der Köpfe, die Flachbildwirkung erreicht.

Das Vorbild war, wie bei dem ganzen Zuge, das Bildwerk römischer Triumfbogen, Sarkofage und Säulen der Kaiserzeit. Insbesondere hat wohl der Mark-Aurelsbogen hier Pate gestanden; und kaum ein anderes antikes Vorbild ist (auch im Mittelalter) so gern wiederholt worden, wie der mit vollen Backen in seine Tuba blasende Musikant. Auf keinem Bilde, das vom jüngsten Gerichte handelt, pflegt er zu fehlen und ist dann in die kristliche Gestalt des Erzengels übergetreten. Bei Jotto begegnen wir ihm wie bei den Sienesen, und festliche Begebenheiten wie die Verlobung Mariens lassen sich ihn ebenso wenig entgehen wie der geräuschvolle Kriegerzug, der den Heiland nach Golgata begleitet.[2])

Wir haben es hier mit einer Werkstatt T zu tun, die sich (vielleicht mit der einzigen Ausnahme von I des linken Vorsprungs a, die wir der Werkstatt X zuteilten), in deutlicher Weise von den übrigen scheidet. Die Freude am Schmuck, an der Häufung der lebhaft bewegten Gestalten, die Art der Flachbildnerei, das temperamentvolle Betonen der Bewegung nach vorwärts, die leichte und reiche Fältelung der Kleider heben sich scharf von allen bisher betrachteten Gruppen ab. Dazu kommen einige Eigentümlichkeiten, die uns für die Feststellung der Werkstatt von Wert sind.

Das ist einmal das kleine dicke, lebhaft bewegte Knäblein mit den bauschigen Kleidern, dem wehenden Schulterstück und dem vorgetriebenen Leib, den ein niedrig herabgehender Gürtel umgibt. Den gleichen Leib und Gürtel hat II (wie I am linken Vorsprung a), das im Bogen hinter der Schulter flatternde Tuch ist auch bei β vorhanden. Dicke fleischige Formen zeigen sie alle: und die gleichen dicken Knäblein mit den gleichen runden Bauschen finden sich an den kapitellartigen Kragsteinen der Johanniskapelle in Genua, an dem Flachbilde über der Tür

[1]) 2 und b halten neben ihren Blasröhren etwas, das wie Palmwedel aussieht, aber auch das zusammengeraffte Trompetentuch darstellen kann.

[2]) Vgl. das Altarwerk von Avignon.

des Großen Saales der Neuen Burg und zum Verwechseln an der Karitas mit zwei Knäblen in der Franziskanerkirche zu Palermo. Alle diese Werke stimmen auch in der Art der Faltengebung, in der geräuschvollen Beweglichkeit überein, die in ihnen herrscht, in der Häufung der Gestalten, der meist nicht sonderlich sorgfältigen Ausführung, der Haltung der einzelnen Figuren.[1]) Daher kann denn auch kein Zweifel obwalten, daß der Bläserkor D dem Kreise angehört, dem jene Bildwerke entspringen: der lombardisch-florentinischen Werkstatt des Dominik Gajini.

3. Der rechte Flügel (Abb. 9, 10).

Der nach innen stehende Teil dieses z. T. verstümmelten, z. T. außergewöhnlich liederlich zusammengefügten und verfertigten Flügels hat im Gegensatz zum linken Vorsprung eine flache Decke von nur zwei Kassettenreihen. Davor befinden sich ein berittener Bläser, dessen Pferd wunderlicherweise nach innen herausreitet, und der Kopf eines anderen dahinter.

Der reitende Bläser, dessen Pferd kräftig nach rechts schreitet, ist in reichlichem halben Rund, das Pferd in $^2/_3$ Arbeit gut ausgeführt. Die Trompete mit dem aragonesischen Wappentuch ist verstümmelt: es fehlen das Mittel- und Endstück, dazu die Finger der rechten Hand und die Spitzen der beiden sichtbaren Finger der linken. Der Daumen ist der einzige Finger, der einen Nagel zeigt: er ist hier kurz und breit mit nicht so viel umgebendem Fleisch als bei den Fußbläsern des Mittelstücks. Es fehlen ferner die Spitze des Dolches an der rechten Seite und die vordere Zaumkette des Pferdes.

Der Bläser sitzt senkrecht im Sattel, die Knie durchgedrückt, die Backen mächtig aufgeblasen, den Kopf vorgestreckt, die Arme kraftvoll an die Trompete gelegt — das ganze ein Bild kräftigen Lebens; der Mann ist mit jeder Muskel bei der Sache, Pferd und Reiter sind eins.[2]) Um den in den Nacken geworfenen Kopf liegt das nach Art antiker Erzköpfe kurzlockig behandelte Haar darüber ein Zweig mit efeuartigen Blättern von einfach-schöner Bildung. Die Augenbrauen und Augenwinkelfalten sind kräftig angedeutet; ebenso die Augensterne, die Lider sind weiter offen als bei den Fußbläsern. Die Stirn ist von zwei kräftigen Parallelfalten gefurcht, die aber, im Gegensatz zu dem rechten Bläser der Vorderseite dieses Vorsprungs, wo sie zu dreien kurz und roh dastehen, weich über die ganze Stirn verlaufen. Über der Brust liegt ein Harnisch, der vorn mit doppelten Lederschnüren gehalten wird. Aus ihm heraus reckt sich der rechte Arm, der mit schönem Brokat bekleidet ist. Die Zierformen des Stoffes sind sorgfältig, aber nicht kleinlich ausgeführt. Dies betrifft auch z. B. das verzierte Lederzeug, dessen Schmuck sich nicht ins Kleinlich-Flache verliert — es ist ein

[1]) So vergl. man z. B. I mit der 3. Jünglingsfigur von links auf dem Flachbilde des Großen Saales.

[2]) Das auffallend nahe Aufrücken des Reiters an den Hals des Tieres hat seinen Grund in den Raumverhältnissen.

einfach, aber vortrefflich gehaltener Lederzaum, der mit körperlich hervortretenden Schellen besetzt ist. — Von den Hüften herab fällt in regelmäßigen Falten der Schoß, der unten gleichmäßig kräftig verziert ist. Die Tiefen der Falten sind an der Hüfte breit und verengern sich nach unten, die Bauschen verhalten sich also umgekehrt. Ganz ähnlich ist die Faltenbehandlung am Pferdehalse: es sind Flächen, die zwischen den ziemlich scharf aufsteigenden Wulsten liegen. Die gleiche Art zeigen die in der Werkstatt desselben Meisters ausgeführten Pferde der Vorderseite, nicht aber, wenigstens nicht in demselben Maße die des Triumfwagens. Das volle rechte Bein in enganliegenden Hosen ist scharf gestreckt nach Art der Vorschriften der Reitschule. Unterm Knie entstehen so ein paar gut wiedergegebene Falten. Der nicht mit spitzen Schuhen bekleidete Fuß steht fest im Bügel.

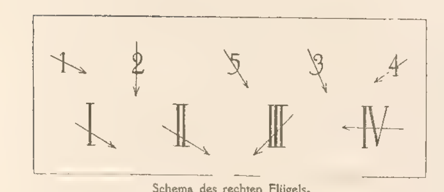
Das Pferd hat einen von den übrigen in der Ausführung verschiedenen Kopf. Namentlich ist die Haarbehandlung, die bei den anderen, auch bei denen des Triumfwagens, an die Mark Aurels erinnert, durchaus verschieden. Es liegt in feinen, engen, scharf gewellten und kurzlockigen Strähnen nebeneinander; die Löcher des Bohrers sind nicht mehr sichtbar. Vergleichbar ist das Haar des Löwen links auf dem rechten Laibungsflachbild. Durch eine Kandare, die an einem breiten über den Hals gehenden Lederzügel befestigt ist, wird der Kopf gehalten; er ist aber freier und nicht so zurückgenommen wie bei den Pferden des Wagens und der anderen Bläser. Über der sackförmig herabhängenden Brust des Tiers liegt ein Riemen mit einem Halbmöndchen, das auch vor der Stirn hängt.

Die Ausführung des massigen, schwer auftretenden Pferdes in kräftiger und doch weicher Modellierung ist vorzüglich und zeigt den in Pferdebilderei geübten Künstler. Mit Donatello hat er auch die Vorliebe für die massige Schwere des Tierleibes gemein. Sein antikes Vorbild mag der Tubabläser zu Pferde mit der Stierhaut überm Kopfe von der Trajanssäule gewesen sein.[1] Seinen Meister nennen wir S.

Der hinter diesem Reiter erscheinende Kopf ist nur roh angedeutet. Die Trompete blieb unausgeführt; sie wäre von unten doch nicht sichtbar geworden.

Die Vorderseite des rechten Flügels zeigt vier recht unfrei nach der Mitte zusammenkommende, größtenteils von vorn gesehene Musiker zu Pferde. Sie besteht aus vier Blöcken: dem linken Reiter, dem rechten Reiter, den zwei Pferden der Mitte und den zwei mittleren Köpfen mit Brustansatz und dem flachen Kopf dazwischen im Hintergrunde des Bogens. Sie stammen aus der Werkstatt des Meisters S, und sind weit unvollkommener in der Ausführung als der Tubabläser von S. Während die Verzierung der Lederriemen zierlicher und flacher bei den Mittelpferden oder grobkörniger bei I ist, werden Muskulatur und Haar schematisch, die Gesichter oberflächlich und einförmig hart, ohne Leben mit glotzenden

[1]) v. Fabriczy, Berl. Jahrb. 1899, S. 131.



Schema des rechten Flügels.

Augen; die Hände haben breite viereckige Nägel, die Pferde runde ungestalte Nüstern mit einer Reihe mechanisch gleichlaufender Falten darüber; die Glieder sind plump, die Pferdebrüste breit und hölzern vorgetrieben, die Kinnbacken unmäßig abgesetzt.

Im einzelnen tritt schon die Werkstattarbeit am Brokat des rechten Armes von 1 zutage. Er schlägt eine kleine auf dem Pferdekopf liegende Trommel und bläst auf einer verstümmelten, mit der Linken auf der Trommel gehaltenen Pfeife. Die linke Kopfseite ist bis in die rechte Stirnhälfte abgeschlagen. Die Augen mit Sternen sind auf den Fernblick berechnet weit aufgerissen, die Backen mäßig aufgeblasen, die Fingernägel flach und viereckig. Das Pferd I hat einen Brustriemen mit großen flachliegenden Schellen, wie IV, während II und III reicher und zierlicher, aber leblos gestickte und mit dem aragonischen Wappen geschmückte, vorn breiter werdende Brustriemen zeigen. Alle Pferde sind an den Gliedmaßen arg verstümmelt: I hat den untern Teil des rechten Vorderbeins, II den des linken, III das ganze rechte, IV endlich das ganze linke Vorderbein eingebüßt; III fehlt außerdem der Oberkopf von den Augen an.

Der Kopf von 2 ist nach vorn gekehrt, die Augen dagegen nach seiner rechten Seite aufwärts. Die Ohren stehen weit ab. Den Kopf bedeckt ein fantastischer Flügelhelm mit einem darumliegenden Lorbeerkranz. Das Haar bildet hinter den Ohren eine Wulst. Die Augen glotzen, die Backen sind aufgeblasen, das Kinn fast nicht vorhanden, die Nägel gemein viereckig. Die Ausführung ist derb und roh, das Streben nach natürlicher Lebendigkeit nicht zu verkennen. — Ähnlich ist 3, doch ist er unbedeckt; der Lorbeerkranz liegt fast wagerecht um das tief in die Stirn fallende und die Ohren fast ganz bedeckende Haar. Die Ausführung ist womöglich noch roher als bei 2 — 5 ist ein flacher, ausdrucksloser Kopf mit verzerrten Formen, der nur als Füllsel dient. Seine Augen mit Sternen sind groß; das Haar ist in der Mitte gescheitelt und flattert nach beiden Seiten. — 4 hat beide Hände, Unterlippe und Nasenspitze eingebüßt. Der Kopf ist wie bei 1/I stärker, um 2/II und 3/III perspektivisch weiter zurücktreten zu lassen. Das Gewand ist so gut wie gar nicht angedeutet; die Augen auch hier groß, das Haar reichlich mit Bohrlöchern versehen, die Stirn in formelhafte Falten gezogen.

Man kann bei dieser Gruppe zwei Hände unterscheiden; die eine verfertigte I/1 und IV/4, die andere II/2, III/3 und 5. Bei I und II sind die Hufnägel angedeutet, sonst nicht.

Die Außenseite endlich ist ganz unbearbeitet geblieben.

Es fragt sich, ob man die Bildwerke des rechten Flügels der Werkstatt eines einzigen Meisters S zu geben berechtigt ist, und in welchem Verhältnis er zu dem Pferdekünstler V steht. Es scheint uns, als ob die Unterschiede zwischen V und

und den Pferden des rechten Vorsprungs bedeutend genug sind, um hier zwei von verschiedenen Meistern geleitete Werkstätten anzunehmen. Die bessere Beobachtung und Ausführung ist bei V zu suchen, die größere Lebendigkeit bei S. Die fünf Pferde des Vorsprungs scheinen allerdings derselben Werkstatt zu entspringen, und zwar hat es den Anschein, als ob der Kopf — mit Ausnahme des ersten Pferdes im innern — stets nach demselben Vorbilde, die Pferdekörper aber schwerlich von einem Kenner modelliert wären. Mit anderen Worten: S, der kein Pferdekenner war, mag den Bläser der Innenseite selber ausgeführt haben, die vier der Vorderseite überließ er der Werkstatt. —

So ergeben sich für den großen Triumfzug eine ganze Reihe von Werkstätten.

Nämlich X in den Stücken: Linker Vorsprung: I, 1, 2, 5, a, b, c, d, e,
Y „ „ „ Linker Vorsprung: II, III, IV, IVa, 3, 4.
Z „ „ „ Linker Vorsprung: V, 6; die Nubier der Innenseite, das Königsstück.
W in dem Gefolge;
V in den Pferden des Triumfwagens;
U in der Führerin;
T in dem Bläserkor zu Fuß;
S in dem Bläserkor zu Pferde des rechten Vorsprungs.

Es fragt sich, ob die stilistische Verwandschaft von einzelnen dieser Teile unter sich nicht so groß ist, daß man sie zusammenziehen und die Zahl der eigentlichen Meisterwerkstätten auf diese Weise noch mehr verringern kann. Da ergibt sich nun, daß eine unleugbare Werkstattähnlichkeit besteht zwischen den Nubiern des linken Vorsprungs, dem Gefolge und dem Königsstück. Dadurch würden Z und W zu einer größeren Gemeinschaft zusammengezogen, deren einheitlich toskanischer Karakter uns berechtigen mag, sie mit dem Namen der toskanischen Werkstatt zu belegen. Zu X gesellt sich ohne große Schwierigkeit der Bläserkor von T, und da wir in letzterem sogar schon den Meister nennen konnten, so mag seine Werkstatt die Bezeichnung der lombardisch-toskanischen erhalten. Wesentlich römische Eigenart zeigten Y und U: die römische Werkstatt; Donatelloschulung V und mittelbar auch S: die Donatelleske Werkstatt mit ihrer Abart S, — den berittenen Bläsern der Vorderseite des rechten Vorsprungs,[1]) wenn wir es nicht vorziehen, die letzteren einer gemischten Werkstatt zuzuweisen, die unter fremdem Meister vornehmlich neapolitanische Kräfte weiter herangebildet haben dürfte.

---

[1]) Natürlich sind diese Bezeichnungen nur Aushilfsmittel und decken nur annähernd, was ihrem Wesen in allen Einzelheiten entspricht. Mit Ausnahme der römischen Werkstatt ist keine der übrigen von Donatelleskem Einfluß frei, und zieht man in Betracht, daß hier jahrelang die Meister nebeneinander arbeiteten, daß sie vielfach einheimische Gesellen heranzogen, die dann ihrerseits von Werkstatt zu Werkstatt mögen gewandert sein, so sind die Schwierigkeiten verständlich, die einer reinlichen Scheidung entgegenstehen.

Die Einheitlichkeit des Entwurfes des großen Triumfzuges.

Wenn wir nunmehr als sicheres Ergebnis festhalten können, daß an der Ausführung des großen Triumfzuges vier bis fünf verschiedene Meisterwerkstätten beteiligt sind, so entsteht die Frage, ob dieser Ausführung ein einheitlicher Entwurf zugrunde liege, und wem er zu danken sei?

Bei dem Streite darüber, wer den Entwurf zu dem Triumfbogen selbst verfertigt habe, hat Ceci[1]) den launigen Ausweg gefunden, dieser habe überhaupt keinen „Entwerfer" gehabt. Läßt es sich nun auch (zur Not) vorstellen, daß der Bogen von Stockwerk zu Stockwerk entstanden ist, so kann man doch nicht vermeiden, für diese wiederum Entwürfe anzunehmen: denn ohne einen solchen zu bauen ist ja einfach undenkbar. Man käme also vom Regen in die Traufe und hätte nun nicht mehr einen Künstler, sondern gleich drei oder vier nachzuweisen. Ähnlich liegt die Sache beim großen Triumfzug: er ist entweder als Einheit von einem Künstler entworfen, oder die verschiedenen Meister haben ihre einzelnen Stücke erdacht und aneinandergepaßt. Für die letztere Annahme spricht mancherlei. Zunächst die uneinheitliche Anlage des Ganzen, das schwankt zwischen den stehenden und verharrenden Persönlichkeiten links, dem Schreiten der Pferde in der Mitte und dem lebhaft bewegten Bläserkor rechts; das seine Gruppen bald auf eine ansteigende, bald völlig wagerechte Ebene stellt; das die Richtung des Zuges fortwährend wechselt, indem bei jedem einzelnen Stücke die Bewegung links stets weiter zurück beginnt, um schräg nach vorn vorzuschreiten — mit der einzigen Ausnahme des Bläserkores, der die entschiedene Richtung von links nach rechts innehält; das endlich alle die vielen Unregelmäßigkeiten erklären würde, die wir im Laufe der Untersuchung kennen gelernt haben.

Dagegen lassen sich nun aber sehr gewichtige Bedenken ins Feld führen. Zunächst war die Darstellung des Festzuges, wie er sich in Neapel abgespielt hatte, ihrer Natur nach eine so einheitliche Aufgabe, daß man sich nicht recht vorstellen kann, wie ein Künstler — mag er nun in Wettbewerb mit anderen an sie herangetreten oder von vornherein damit beauftragt worden sein — sie künstlich sollte auseinander gerissen und an einzelne Meister verteilt haben. Nun sind außerdem bei der großen Ausdehnung des Werkes bauliche Bedingungen vorhanden, an denen der entwerfende Künstler nicht vorbei kann, und die er in Übereinstimmung mit dem Baumeister regeln muß. Das sind einerseits die beiden vorspringenden Flügel; dann aber auch die innere Übereinstimmung des Bildwerkes mit den baulichen Formen. Lag nicht die Gefahr nahe, daß bei der großen Ausdehnung des Vorwurfes und bei der einseitigen Bewegung, welche die ganze Masse der darzustellenden Gestalten von rechts nach links hatte, die bauliche Ruhe des Ganzen sehr empfindlich gestört werden konnte? Dies führt mit einiger Notwendigkeit zu der Annahme, daß der entwerfende Baumeister

[1]) Napoli Nobil. X (1904). S. 155.

auch den Entwurf zu dem großen Triumfzug wird angefertigt haben, wie denn auch v. Fabriczy[1]) Peter von Mailand, den er für den Baumeister des Bogens hält, (allerdings aus anderen Gründen) die Anfertigung des großen Werkes zuschreibt. Sicherlich konnte niemand so gut wie der Baumeister abwägen, wie sich die zwei widerstrebenden Bedingungen: die stattliche Ruhe des kräftig in die Höhe strebenden Bauwerks und die lebhafte und geräuschvolle Bewegung des über die ganze Breite des Bogens hinziehenden prunkhaften Triumfzuges in Einklang bringen ließen.[2])

Allein derartige von außen hineingetragene Erwägungen können nicht entscheidend sein. Nur eine innere künstlerische Einheitlichkeit kann die Zerstücklung der Werkstätten, wie sie in der Ausführung zutage tritt, entkräften. Und diese ist allerdings vorhanden. Sie liegt in dem Gedanken, die beiden Flügel als Torwege zu benutzen, durch sie den Zug hindurchzuführen und diesen dann in der Hauptsache vor einer Portikusmauer vor den Blicken des Beschauers zu entrollen. Wir haben schon an anderer Stelle auf das Vorbild Donatellos hingewiesen, das bei dieser Art des Aufbaus dem entwerfenden Künstler vorgeschwebt haben mag. Derselbe Grundsatz kehrt noch einmal wieder, und zwar wiederum bei einem Künstler, der urkundlich am Triumfbogen beschäftigt war: bei Franz Laurana. Auch in Avignon tritt der Zug mit seinen dicht gedrängten Figuren rechts und links aus der Tiefe in den Vordergrund; auch hier bewegt er sich vor der Mauer von Jerusalem vorbei, ohne freilich aus Raumzwang zu einer Breitentwicklung zu kommen, während anderseits der Hintergrund mit seinen glänzenden Gebäuden die Örtlichkeit bezeichnen konnte; auch hier die gleiche Art der Anordnung mit den Figuren im vollen Rund im Vordergrunde, den aufgeklebten Köpfen im Hintergrunde; auch hier (es kommt besonders der linke Teil des Altarwerks in Betracht) die Zerrissenheit in der Bewegung, bald das Stehen und Verharren, bald das zögernde Gehen „knieschnakliger“ Kriegsknechte, bald das kraftvolle Ausschreiten in der Richtung des Zuges.

Dies kann nur auf einen einheitlichen Entwurf zurückgehen, nach dem dann die einzelnen Werkstätten ihre Teile ausarbeiteten. Die Willkürlichkeiten und Unregelmäßigkeiten, die bis zur grundsätzlichen Verschiedenheit in der Auffassung der Flachbildnerei gehen, lassen sich dabei doch befriedigend erklären, wenn man den einheitlichen Entwurf auf ein kleines Modell oder gar nur eine Zeichnung beschränkt. Ausgeschlossen erscheint ein lebensgroß ausgeführtes Modell, nach dem die Werksätten gearbeitet hätten; denn dann hätte sich eine weit größere Einheitlichkeit ergeben müssen, als die, welche wir vor uns haben. Dagegen erklären sich nun unschwer so eigentümliche Fehler und Mängel, wie die um die Breite eines Pilasters verschiedenen Abstände auf der Hinterwand, die

[1]) Berl. Jahrb. XX (1899), S. 129.

[2]) Antike Vorbilder konnten nicht helfen. Dort, wo ähnliches angebracht ist, sind die Gestalten so winzig, daß sie baulich nicht in Betracht kommen. Vgl. den Trajansbogen in Benevent.

verschieden geneigte Bodenfläche, die nach rechts gehenden Augen der Führerin, die schlecht anschließenden Gebälke und Gesimse usw.

Nehmen wir daher als Grundlage für das Bildwerk ein kleines Modell oder einen zeichnerischen Entwurf an, dessen einzelne Teile an die Werkstätten zur Ausführung vergeben wurden: wer war sein Verfasser?

Die Frage wird zur Entscheidung kommen, wenn wir die Bildwerke des Triumfbogens an die verschiedenen urkundlich dabei beteiligten Meister zu vergeben haben.

Dagegen ist hier auf eine rein technische Frage kurz einzugehen.

Die Unsicherheit, die über den Entwerfer des Triumfbogens herrscht, hat, wie es zu geschehen pflegt, zu den fantasiereichsten Vermutungen geführt: das Hervorragendste leistet wohl darin der schon erwähnte Laccetti.[1]) Nach ihm wäre für jedes Stockwerk des Bogens ein anderer Meister anzunehmen, und zwar könne für S_1 nur ein Neapolitaner in Betracht kommen, denn seine Schmuckformen seien örtlich, so der dicke Kranz (vgl. S. 71) und die dem Meere entnommenen Gestalten der Tier- und Pflanzenwelt, während die der oberen Stockwerke „viel abstrakter und tiefgründig stilisiert" seien. Der Mann, der die Delfine, Algen, Tannenzapfen, Gurken, Palmen usw. in neapolitanischer Eigenart verwendet, sei Novello de S. Lukano, von dem man nicht einmal weiß, ob er Neapolitaner war. S_2 sei von Peter von Mailand, der — mit v. Fabriczy und Bertaux — auch das ganze Triumfflachbild angefertigt habe; S_3 von Julian Majano, der doch erst 1485 nach Neapel kam[2]) und 1490 dort starb; S_4 gar von Francesco di Giorgio Martino; S_5 endlich von Cacavello.

Derartige Ratereien sind ein näheres Eingehen nicht wert. Es muß aber erwähnt werden, daß in der Tat die bauliche Ausführung der einzelnen Stockwerke durchaus nicht gleichmäßig ist. Vielmehr ergab es sich bei der jüngsten Ausbesserung, daß nur S_1 in einer Weise hergestellt ist, die den Anforderungen gesunder Maurerkunst entspricht. Schon von S_2 an, besonders aber bei B_2 wird die Maurerarbeit so liederlich, daß sie nach Ansicht der neapolitanischen Techniker unmöglich von einem geschulten Baumeister oder auch nur unter der Aufsicht eines solchen kann ausgeführt worden sein. Im allgemeinen läßt sich feststellen, daß nicht nur die reine Maurerarbeit von unten nach oben und von links nach rechts liederlicher und sorgloser wird, sondern dasselbe ist auch mit den Schmuckformen der Fall: durchweg erscheint die linke Seite von einer sorgfältigeren Mache als die rechte, und je höher man kommt, desto liederlicher ist sie, Natürlich machte man sich dabei die Entfernung vom Auge des Beschauers zu Nutze. Wie man aber aus alledem einen anderen Schluß ziehen kann als den: daß von S_2 ab die Bauaufsicht in technischer Beziehung mangelhaft war, ist mir unverständlich. Tat-

[1]) L'arco trionfale aragonese in Napoli. Bollettino del collegio degli ingegnieri architetti in Napoli. XXII (1904). S. 230 ff., 241 ff., 253 ff.

[2]) v. Fabriczy, Berl. Jahrb. 1903. S. 137. — G. Ceci, Arch. Stor. Nap. 1904, S. 784.

sächlich wird Peter von Mailand im Laufe des Baus der Neuen Burg vom Könige zum Oberbaurat ernannt, und es würde für die Frage der Datierung der einzelnen Teile von Wichtigkeit sein, zu wissen, wann dieser Künstler — von dem wir nicht wissen, ob er jemals auch nur das kleinste Gebäude errichtet hat – mit der Aufsicht über die Arbeiten am Triumfbogen betraut wurde, die anfangs, soweit S_1 in Betracht kommt, von einem bauverständigen Meister wird ausgeübt worden sein.[1]) Wie dem auch sein mag: als Beweis für einen anderen Meister, der im Gegensatze zu S_1 und S_2 S_3 entworfen hätte, ist die mangelhafte Ausführung auf keinen Fall zu gebrauchen.

Gebälk von S_2.

Der obere Abschluß von S_2 ist im wesentlichen der gleiche wie bei S_1: über einem dreifachen Gebälke erhebt sich der Fries mit einer Inschrift; darüber ein zweites, womöglich noch reicher verziertes Kranzgesims. Auch dieser Umstand spricht gegen die Annahme, der ursprüngliche Entwurf des Triumfbogens habe nur B_1 und das Flachwerk des Triumfbogens gehabt; darauf hätte unmittelbar eine freistehende Erzgruppe, Alfons als Triumfator, gestanden. Hätte nicht von allem Anfang an die Überhöhung des unteren Teils S_1 und S_2 durch S_3 im Plane des entwerfenden Meisters gelegen, so würde die Wiederholung des Balkenwerks und Gesimses an dieser Stelle gar keinen Sinn haben. Sie hat aber doch den, bei der notwendigen Erhöhung des Bauwerks einen rhythmischen Abschnitt zu bezeichnen, ohne den das Ganze völlig unorganisch dastehen würde, wie immer man sich die Krönung des S_1 nebst Triumfalflachbild denken mag. Man

[1]) Vermutlich Onofrio Jordano von La Cava, dessen Tod wir S. 48, Anm. 2 in das Jahr 1456 glaubten setzen zu sollen. Hierauf mag Peter Martin von Mailand die „Aufsicht" übernommen haben, woraus dann der Schluß zu ziehen wäre, daß der Triumfbogen in dem genannten Jahre nur erst in dem unteren Teile — S_1 — fertiggestellt war. Alles übrige entstand unter Peters Aufsicht von 1456 ab — eine Annahme, die auch sonst manches für sich hat. Genannt wird er als Oberbaurat erst in dem Eintrage der Rechnungsbücher am 31. Mai 1466, also acht Jahre nach dem Tode des Königs Alfons. (v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XX (1899) S. 150). Will man nur dies Datum gelten lassen, so würde Peter die bedeutende Persönlichkeit, zu der v. Fabriczy ihn macht, erst sehr spät geworden sein, und die Liederlichkeit des Baues von S_1 ab aufwärts wäre durch andere Mängel der „Aufsicht" zu erklären. Es steht aber garnichts im Wege, Peter schon weit früher damit zu betrauen. — Mittelbar spricht für die Annahme, daß der Bogen 1456 erst im unteren Teile fertig war, eine andere Betrachtung. Im Anfang Dezember 1456 (Cronache des Fuscolillo) ed. Capasso, Arch. stor. nap. I. 49. Notar Giacomo, a. a. O. 69. Passaro, Giornale 36) wurde Neapel von einem furchtbaren Erdbeben heimgesucht. Am lebendigsten schildert es der Bericht des sienesischen Gesandten (Arch. stor. nap. XII, 152). Viele Gebäude wurden zerstört, so der Turm von S. Elmo (S. Klara?), und wie das Kapuaner-Schloß unbewohnbar. In der Neuen Burg fiel „wunderbarerweise" nur „el terzo de la corona de la prima torre" (vgl. Colombo, Arch. stor. nap. X, 350) ein. Es war dies wohl der Nordturm (3). Alfons befand sich in Foggia, wo er sich rechtzeitig aus dem bedrohten Palaste rettete. Notar Giacomo (Cronaca 97) erzählt dazu, der König habe den Neapler Boten, der ihm von dort Bericht brachte, ängstlich gefragt, wie es mit der „sala tonda del Castello" stände, und ihm 100 Alfonsinen ausgezahlt, als er erfuhr, daß der mitten im Bau befindliche Große Saal des Sagrera unversehrt sei. Kein Wort vom Triumfbogen! Woraus man denn schließen mag, daß er noch nicht weit genug entwickelt war, um ernsthaft in Gefahr zu kommen.

konnte sich ja auch nicht dadurch helfen, daß man etwa die Größe der Gestalten des Triumfzuges erhöhte: damit würde die Zahl der Dargestellten, die ohnehin schon gegenüber der Wirklichkeit, (die man doch anstrebte), erheblich zurücktreten mußte, noch mehr eingeschränkt und das Bildwerk zu einer unverhältnismäßigen Größe angewachsen sein. Tatsächlich führt denn auch der Künstler mit dem sicheren Gefühl für die harmonische Wirkung seines Bauwerks das einmal angenommene System, das ein durch die beiden hohen Türme gegebenes Streben nach aufwärts durch scharf absetzende Wagrechte unterbricht, ganz folgerichtig durch, und betont die Wagrechte nicht nur durch den reichlichen Schmuck und kräftige Schattenwirkung der Gesimse, sondern auch durch das Wiederholen ganzer Bauteile. Dabei erhält dann der bildnerische Hauptschmuck des Ganzen genau dasjenige Höhenmaß, das er unter den Umständen, ohne das Gleichgewicht zu stören, überhaupt nur haben kann. Man versuche irgend eine andere Lösung, und es wird sich schwerlich eine finden, die dem ausgeglichenen Eindruck des ganzen und dem harmonischen Spiel der Einzelheiten gegeneinander so Genüge tut, wie das vor uns stehende Bauwerk.

Will man einen Tadel aussprechen, so ist es vielleicht der einer Wiederholung der Inschrift. Sie mutet nicht eben sehr erfinderisch an, und vielleicht hätte hier (oder schon an Stelle von J_1) ein nach Art der antiken Bogen (Benevent u. a.) mit kleinen Figuren geschmückter Fries besser gewirkt. Allein vermutlich stammt der Wortlaut der Inschrift mit Hilfe seiner Hofhumanisten von dem Auftraggeber selbst, und der Künstler war, wie so oft, an dessen Wünsche gebunden. Wäre jedem Denkmal der Auflebung seine Lebensgeschichte, besonders aber der kategorische Auftrag des Bestellers beigegeben: man würde staunen, wie viel Kritik von den Schultern der ausführenden Künstler auf die der dilettantischen Besteller abzuwälzen sein würde! Vielleicht gibt es überhaupt kein größeres Kunstwerk dieser Zeit, das rein den Gedanken des entwerfenden Künstlers entspräche. Darin liegt die Tragik alles Künstlerischen, ja alles Schaffens überhaupt. So mag denn auch die zwiefache Inschrift auf die Rechnung Alfons' selbst gestellt werden.

Das Balkenwerk entspricht auch in der Höhe dem von S_1. Dagegen ist der darüber liegende Fries mit der Inschrift im Mittelstück etwas höher.

Am vorspringenden linken Flügel befinden sich nach innen zwei gekreuzte Fackeln von der gleichen Art, wie die des rechten Putten im Bogenzwickel von S_3; nach vorn nur zum geringen Teile erhalten zwei sich begegnende Delfine, in deren Mitte sich ein umkränzter Kopf befindet, das Ganze auf umrahmter Platte. Die Arbeit dieser Delfine ist von hervorragender Güte; unübertrefflich fein sind die Flossen ausgeführt, und die Wahrheit der Beobachtung ist vorzüglich: hier befindet sich ein kleines Meisterstück der Marmortechnik, dessen Vortrefflichkeit dem Auge des Beschauers vollständig entrückt ist.

Der rechte Vorsprung zeigt nach vorn, ebenfalls eingerahmt, zwei fliegende

Engel mit seitwärts geworfenen Beinen, die ein umkränztes Wappen halten,[1]) nach innen ein Palmettenornament im Kreise.

Es wäre fast wunderbar zu nennen gewesen, wenn der tausendfach wiederholte antike Vorwurf der gespreizten Engel, die einen Kranz, eine Scheibe, eine Inschrifttafel oder dergl. halten, nicht auch am Triumfbogen einen Platz gefunden hätte. Hatte ihn doch die florentiner Auflebung sofort mit größter Bereitwilligkeit aufgenommen. Donatello verwendet ihn am Sockel der Nische von Or San Michele, Brunellesko an der Tür der Pazzikapelle, Filarete an der der Peterskirche, Michelozzo am Medizäerhause in Mailand; und Marcel Reymond weist richtig darauf hin,[2]) daß er auch aus der mittelalterlichen Kunst wohl niemals verschwunden sei.

Die Inschrift in Buchstaben von $18^1/_2$ Zentimetern Höhe ist von prächtiger, markiger Form. Die Wörter stehen getrennt bis auf die beiden letzten, die aus nicht berechneter Raumnot oder Werkstattunkenntnis aneinander stoßen. Sie ist einreihig und lautet:

ALFONSVS REGVM PRINCEPS HANC CONDIDIT ARCEM.

Was ihren (natürlich in einen Hexameter gegossenen) Inhalt betrifft, so ist nicht damit zu rechten. Derartige Inschriften wurden mehr durch Stil und Selbsbewußtsein als Wahrheitsliebe bestimmt. Man denke nur an das noch monumentalere Erexit construxitque der Malatestaburg in Rimini, das der kaum zwanzigjährige Sigismund Malatesta sich geben ließ. — Die Buchstaben gleichen im allgemeinen denen der J_1, nur haben die J, E und T einen Hang zum Ausweiten der Enden.

Das Kranzgesimse darüber ist 52 Zentimeter hoch; es entspricht in der Anordnung nicht dem unteren. Zwar hat auch hier die Zahnschnittleiste die flavischen Zwischenstücke, aber sie liegt hier regelrecht unter dem Eierstabe, wenn auch von diesem durch einen Perlenstab getrennt.[3]) Über den reichverzierten Kragsteinen ist die Rinnleiste mit einer Reihe von Muscheln geschmückt, die auf in der Mitte verbundenen Schalen aufliegen. Daß auch dieser Vorwurf bereits den Römern bekannt war, ergibt sich aus den Skizzenbüchern. So hat Julian Sangallo (Barber. 4424, Blatt 12) die Leiste mit Muscheln, allerdings ohne Bezeichnung, Aneinandergereihte Muscheln finden sich auf dem unteren Teile des

---

[1]) Das Stück befand sich s. Z. in Ausbesserung und konnte von mir nicht näher geprüft werden.

[2]) La Tomba di Onofrio Strozzi, L'Arte (VI) 1904, S. 11. — In romanischer Zeit findet er sich u. a. auf dem Elfenbeindeckel des Evangeliars von Lorch: L'Arte VI (1904) S. 201. — Man hat es irgendwo für die Auflebung in Anspruch genommen, daß durch sie dieser Vorwurf zuerst baulich verwertet worden sei. Auch das ist irrtümlich. Die Stilisierung der Engel zu dem Zwecke, auch eine langgestreckte Leiste zu schmücken, findet sich schon auf der ganz schmalen Sarkofagplatte im Gang zur Vatikan-Bibliothek (I Fenster, rechte Wand). Auch die gegeneinander gekehrten Delfine haben hier schon das gleiche Schicksal erlitten und sind ebenso lang gestreckt wie die beiden Eroten, welche die Inschrifttafel halten.

[3]) Dies betont auch Sacco, L'arco trionfale del Re Alfonso d'Aragona. Arte e Storia. Gennaio 1905, 1—2, (eine im übrigen oberflächliche Arbeit voller Ungenauigkeiten).

Sockels einer Zeichnung des Andreas Koner[1]) von „S⁰. Adriano". Ashby bemerkt hierzu: „Diese (oder eine andere zu dem gleichen Gebäude gehörige) Basis wurde auch von Vignola gezeichnet (Uffizien 1813vo), der die Örtlichkeit nicht angibt, dafür die ganze Höhe auf 1 Palme 11 Dita 1 Gran = 43 Zentimeter berechnet; auch von Dosio (Uffizien 2010), der dazu bemerkt: Die Basis A wurde im Garten des Peter Paul Attavati gefunden. Heute befindet sie sich mit ihrer Genossin im Hause des Erzbischofs von Florenz. — Der Erzbischof von Florenz ist wahrscheinlich Oktavio Alexander Medizi, der unter dem Namen Leos XI. 1605 Papst wurde und eine schöne Sammlung alter Marmorwerke hatte. Sein Haus und Garten lagen nahe bei der Konstantinsbasilika (Lanciani, Storia degli Scavi II, 85, 212). Den Garten Peter Paul Attavatis kenne ich nicht." — Als Bogenteil benutzt ihn schon Orkagna am Altargehäuse von Or San Michele. Donatello verwendet ihn und zwar, indem die Muscheln auf runden Schälchen aufliegen, an der Sängertribüne der Domhütte und — mit Delfinenpaaren dazwischen — an der von Sankt Lorenz; zu halben Rosetten sind die Muscheln an dem mittleren Bogen der Austeilung des Abendmals im Dom zu Padua geworden. Muschelleisten umgeben die Schranken der Altarkapelle der Alten Sakristei in der Lorenzerkirche. Am Brunigrab bildet die äußere Leiste des Halbmondbogens einen Muschelfries. Auf kleine Scheiben setzt Michelozzo die Muscheln an der Verkündigungskapelle, und auch in der Medizikapelle in Florenz wie in der Kapelle des Gekreuzigten in S. Miniato bringt er den Muschelfries an. Brunellesko scheint ihn, soweit ich sehe, nicht benutzt zu haben.

Die ganze Ordnung dieses Gesimses findet sich auch mehrfach unter den Zeichnungen Julians von Sangallo, Barberin. 4424: Blatt 11b DI VESPASIANO, wo indes an Stelle der Muscheln kurze Riefen treten und unter dem Abschluß kein Perlenstab, sondern ein lesbisches Kyma liegt; dann Blatt 20a mit der Aufschrift DI TRASI. DI FVORA SOPRA. LE CHOLONE, ebenfalls mit Riefen statt Muscheln, einer glatten Leiste zwischen Eierstab und Zahnschnitt anstatt des Perlenstabes und einer glatten Kragsteinwand.

III. Das dritte Geschoß (G_3) erscheint als das in alten Verhältnissen glücklichste und geschlossenste; enger noch als G_1 schließt es sich an das Vorbild von Pola an; und was an Abweichungen vorkommt, sieht aus, als ob es so gewollt wäre. So, wenn statt der korintischen Kapitelle hier Mischkapitelle von eigentümlicher Bildung auftreten, die dem Gedanken des Künstlers entsprungen zu sein scheinen, sich nicht zu wiederholen.

Ein Vorbild für zwei in dieser Weise aufeinander gestellte einfache Bogen derselben Weite kommt, soweit ein Urteil möglich ist, im Altertum nicht vor; was die alten ihren Torbogen als zweites Geschoß aufsetzen wie z. B. in Spoleto, sind Fensteröffnungen und stets in der Mehrzahl. Wenn das Gebilde an dieser Stelle so entsteht, so wird man nach einer baulichen Notwendigkeit dafür suchen

[1]) T. Ashby, Sixteenth Century Drawings. London 1904, S. 64. Nr. 130a.

müssen. Diese kann aber schwerlich ausschließlich in dem Triebe in die Höhe, der Entwicklung der Wand in der Enge zwischen zwei Türmen gefunden werden.

Auch mit dem Triumfbogen davor blieb das Tor der Haupteingang zur Neuen Burg und bedurfte als solcher der üblichen Verteidigungswerke.[1]) Nun war der vordere Bogendurchgang, wie es scheint, überhaupt nicht zu schließen: um so mehr mußte man bei dem inneren Tore darauf Bedacht nehmen. Es werden also oberhalb des eingewölbten Raumes, der eine Art Vorhof bildet, die Anlagen vorhanden gewesen sein, die eine wirksame Verteidigung des Eingangs ermöglichen. Dahin gehören vor allem die Pechküche und die Gußlöcher, durch die man siedendes Öl usw. auf die Angreifer gießen konnte. Es ist nun wohl kein Zufall, daß sich noch heute wenigstens ein solches Loch in der Decke des Vorhofsgewölbes findet, und daß sich bis zur jüngsten Herstellung des Bogens in dem Raume hinter B_2 eine Küche befand.[2]) Die Rücksicht auf diese Anlagen wollen mir als der wesentliche Grund dafür erscheinen, daß der Bogen so hoch hinaufgeführt wurde, war es doch kaum denkbar, daß der mit aller Pracht ausgestattete untere Teil durch die Verteidigungswerke darüber in seiner Wirkung hätte gestört werden sollen, zumal, wenn man sich vorstellt, daß im oberen Geschoß ein Reiterstandbild des Königs Platz gefunden hätte. Wenn es also galt, diese Anlagen zu verdecken, so war damit von vornherein die Notwendigkeit gegeben, die verdeckende Schmuckwand des Bogens bis zur Höhe des umlaufenden Wehrganges, ja bis zum Zinnenkranz der Türme hinaufzuführen. Bauliche Rücksichten werden es daher gewesen sein, die die Form der Wand bestimmten, die also ihrerseits von Anfang an zur Einheit des Entwurfes führen mußten.

Ist diese Betrachtung richtig, so kann man aber auch notgedrungen der Frage nicht aus dem Wege gehen: Was bezweckte der zweite Bogen?

Die Ausbesserung des Jahres 1904 hat ergeben, daß sich hier keine Nische, sondern ein Tonnengewölbe mit einer Tiefe von vier Kassetten (etwa 1,87 m) befand. Welchen anderen denkbaren Zweck konnte es haben, als den, irgend ein größeres Bildwerk aufzunehmen, das (mit demselben Grade der Vermutung) nur den König Alfons als Triumfator darstellen konnte? Dabei können wir an zwei Werke denken, die urkundlich in Betracht kommen: an das von Summonte erwähnte imagine in marmo des Königs, das er noch 1524 sah, und das mithin völlig spurlos verschwunden sein müßte, und an einen dem Donatello gegebenen Auftrag, der kaum etwas anderes als sein Standbild in Erz bedeutet haben kann. Wir glauben im Laufe dieser Untersuchung nachweisen zu können, daß Lauranas Werk hier nicht in Frage kommt: es bliebe also nur das Reiterstandbild Donatellos übrig, worauf wir zurückkommen. —

[1]) Vgl. z. B. die unserer Anlage vollkommen entsprechende bei der Andreasburg von Villeneuve bei Avignon.

[2]) Es ist mir nicht möglich gewesen, andere als diese ganz allgemeinen Beobachtungen zu machen: Die Baugeschichte der Neuen Burg bleibt noch zu schreiben.

Mit dem gleichen Halbmesser wie bei B_1 (= 2,35 m) ruht B_2 auf viereckigen Pfeilern zwischen gerieften korintischen Doppelsäulen. Wie in Pola liegt nun aber das Gebälk unmittelbar auf dem Architrav, und kein Schlußstein bezeichnet den Scheitel. Die ganze Länge der Säulen (mit Ausschluß des untergestellten viereckigen Sockels, der nur dazu dient, sie über dem weit vorspringenden Gesims von unten ganz sichtbar zu machen) entspricht genau dem Durchmesser des Bogens; die Höhe der Pfeiler, die ohne Verbindung mit den Sockeln der Säulen bleiben, einem Halbmesser. Dagegen hat das Gebälk mit Fries und Gesims die gleiche Höhe wie bei S_1 behalten. Diese Verhältnisse stimmen nicht mit denen von Pola und entspringen lediglich dem Gefühle des entwerfenden Meisters. „Niemand dachte [in der Frühauflebung] daran, den klassischen Verhältnissen und Anordnungen sich zu fügen, den antiken Säulen- und Gebälksformen ausschließlich und genau zu folgen, und überhaupt der klassischen Formensprache unter gleichzeitiger Zugrundelegung des antiken Baudenkmälerschatzes wie des Jahrbuches des Vitruv zu huldigen. Denn wenn auch Vitruv in dieser Periode schon gelesen wurde, so findet sich doch von einer ernstlichen und verständnisvollen Benutzung desselben, selbst bei seinem Herausgeber, dem gelehrten Architekten Fra Giocondo [veröffentl. erst 1511] kaum eine Spur."[1]) Dazu schwelgte man viel zu frei in dem Reichtum der alten romanischen und der wiedergewonnenen antiken Formenwelt.

Auf kräftig vorspringendem Kämpfer, nach Art des Severusbogens, ruht der Bogen auf den Pfeilern. Die Einzelheiten der Zierleisten sind flavische Elemente. Die Kugelreihe — augusteisch — findet sich am Konkordientempel und auch sonst, so auf dem Stück Moscioni 4944 im Lateranischen Museum, das auch bei den Friesen des unteren Geschosses von Einfluß gewesen sein mag. Die Imposten haben eine kräftige Zahnschnittleiste über dem Eierstab. Die Pfeiler tragen vorn im Rahmen, der oben und unten nach innen einbiegt und ein besonderes Profil hat, ein kräftig und ziemlich lebendig entwickeltes „aufgelötetes" Rankenwerk, das sich aus einer Kohlpflanze entwickelt. Es zeigt gar keine naturalistischen Anlagen und scheint durchaus nach einer antiken Vorlage gearbeitet zu sein. Nur das linke ist ganz erhalten; das rechte zu $^4/_5$ schlecht erneuert.[2])

Die Bogenzwickel sind in der Weise des Severus-Konstantinsbogens in Rom, des Trajansbogens in Benevent ausgefüllt: im unteren Winkel springt ein naturalistisch gearbeitetes Stück Fels hervor, auf dem 72 cm hohe Putten stehen, der linke mit einem obstgefüllten Horn im linken Arm, der rechte mit einer Fackel in der rechten Hand. In Benevent haben wir je zwei solcher Genien an Vorder- und Rückseite, die mit ihren Wahrzeichen die vier Jahreszeiten darstellen: hier sind

---

1) v. Reber, Luciano di Laurana. Münch. Ak. Wiss. Hist. Kl. I/VI 1889. S. 50.

2) Damit fällt dieser Teil der Zuschreibung v. Fabriczy's, der ihn (Repertor. 1905, S. 195) dem Dominik Gagini geben möchte, aus. Aber auch der linke gehört nicht diesem, der wild naturalistisch zu verfahren pflegt.

nur zwei davon übrig geblieben. Ihr Vorbild war wiederum Donatello und zwar der harfenspielende Putte vom Hochaltar in S. Anton zu Padua. Die Art, wie die rechte Hand an dem um das Bein geschlagenen Mantel liegt, ist eine lebhaft donatelleske Erinnerung. Der „Winter“ ist nichts als eine Wiederholung des „Herbstes“ im Gegensinn. Am Polaer Bogen fehlen diese kleinen Figuren; dagegen finden sich auch hier die beschwingten Genien, die den eigentlichen Schmuck der Zwickel bilden.

Sie haben eine Höhe von etwa 1,17 cm. Besser erhalten ist der linke; weniger der rechte, dessen rechter Arm mit dem in den obern Winkel gestreckten Kranz ganz fehlt.

Beim linken (Abb. 12) sind das rechte Schwunggelenk und der linke Oberarm verstümmelt. Auch fehlen die linken Zehen. Der Marmorblock, der einen Riß zeigt, der auch durch das Gebälk sich nach oben hin fortsetzt, umfaßt die ganze Figur bis zum Ansatz des ausgestreckten linken Kranzarmes, und ist von einer Hand gearbeitet. In der Art der Genien römischer Triumfbogen und Sarkofage schwebt er mit heftig seitwärts geworfenen Beinen und flatterndem Gewande. Brust und Leib sind völlig nach vorn gewendet; der linke Fuß ist abwärts gestreckt und zwar so, daß seine Sohle halb nach vorn gekehrt ist, der rechte schwebt, mit der Oberseite ganz nach vorn gewendet, wagrecht. Der linke Arm ist in das Dreieck über dem Bogen ausgestreckt und hält einen kräftig gearbeiteten Lorbeerkranz, dessen Blätter am Punkte, wo das Band ihn hält, nach rechts und links auseinandergehen; die Bewegung nach rechts siegt und geht bis an den haltenden Daumen herum. Das Band liegt in zwei Wellen auf dem Archivolt; Arm und Kranz zeigen die gleiche Hand wie die ganze Figur. Der rechte Arm ist im oberen Teil zurückgenommen und trägt im unteren Teile kunstvoll verkürzt das Liliengefäß des Ordens der Verkündigung. Die Gewandung besteht aus der Nachahmung des doppelt gegürteten Chiton. Auch hier ist der obere Teil zum Kittel geworden, der unter den Brüsten mit einem breiteren gewundenen Tuche gehalten wird. Dessen Zipfel flattern in einfachen Windungen und füllen das Feld zwischen den Flügeln und dem Kleide. Der armlose Kittel ist vorn tief ausgeschnitten und von der rechten Schulter herabgeglitten. Die Faltengebung ist kräftig und gut: über dem rechten Bein flattern regelrecht trichterförmig auseinandergehend fünf Falten; unter dem linken drei. Über dem linken Bein spannt sich das Gewand in zahlreichen Querfalten. Über dem Unterleibe liegen die Falten im Winkel, womit das Widerspiel der Schwere des Tuches mit der Kraft der unten herandringenden Luft vortrefflich ausgedrückt ist.

Der Kopf ist halb zur rechten Schulter gewendet, wagrecht gehalten und von klassischer Bildung. Er ähnelt dem schönen kleinen Kopf in einer der Kassetten, von dem weiter unten die Rede sein wird. Hier wie dort das an den Haarwurzeln über die Oberstirn laufende Band, das an beiden Seiten unterm Haar verschwindet, ein Haarschopf auf der Stirn, das reich über die Ohren zurück-

genommene Haar. Die Augen sind lebendig, ohne eingeritzte Sterne, aber weit offen mit gut ausgearbeiteten Lidern und Brauen. Der Mund ist von kräftig geschnittener Form mit tiefen Winkeln und einer weit und tief ausgearbeiteten Mundlinie. Von guter Arbeit sind auch die mächtigen Flügel. Der linke mit der spitz zulaufenden Schulter über dem linken Arm ist nur teilweise sichtbar, der rechte dagegen ganz; das Schulterstück ist fast zu mächtig. Der Schwung selbst hebt sich in schöner Rundung vom Hintergrunde ab. Das sorgfältig gearbeitete, stark stilisierte Gefieder wirkt nicht tot, da die Richtung der Federn ziemlich lebensvoll wechselt.

Was hier an Schule und Vorbild in Frage kommt, kann nicht zweifelhaft sein: römische Erinnerungen mögen mitgeholfen haben (vgl. die Zeichnung des Julian von Sangallo, Barber. 4424, Blatt 22a, L'archo minore a lato al archo grande, zum Severusbogen), aber nur in Florenz waren Engel von solchem und höherem Schwunge geschaffen. Hier hatte schon Lorenz Giberti mit seinen kranzhaltenden Engeln am Schrein der Gebeine der Heiligen Hyazint und Nemesio den Vorwurf in vorbildlicher Weise gelöst. Ganz unter dem Eindruck dieser schlanken, unter dem prachtvollen Schwung der Fittiche in herrlicher Beugung des feingegliederten Körpers schwebenden Gestalten stehen die Engels Rossellinos, die am Brunigrabe die Inschriftplatte tragen. Beiden auf das engste geistesverwandt endlich sind die kranzhaltenden Engel des Lukas Robbia am Grabe des Bischofs Federigi in der Dreifaltigkeitskirche zu Florenz. Es trägt die Jahreszahl 1450, wurde 1456 in Auftrag gegeben, 1457 vollendet, entstand also annähernd um dieselbe Zeit wie die Engel in Neapel. Vergleicht man sie mit jenen, so ist die größte Ähnlichkeit mit Lukas vorhanden, und zwar entsprechen die Beugung des Körpers, die Haltung des Kopfes, die Entfaltung der Schwingen, die Gewandung in allen wesentlichen Punkten dem rechten Engel am Federigi-Sarge. Da dieser seinerseits auf dem rechten des Brunigrabes beruht, namentlich was die Hauptlinie der Körperbeugung betrifft, so sind möglicherweise Lukas' wie des Neaplers Engel von einander unabhängige Abwandlungen. Daß dem Neapler Meister auch Gibertis Werk bekannt war, geht aus dem gleichartigen Kranz, den der Neapler hält, aus dem Stirnband, dem Haarschopf, der Verwendung des flatternden Bandes[1]) deutlich hervor. Befriedigend, wie er uns am Triumfbogen erscheint, kann der Neapler Engel doch den Vergleich mit seinem florentinischen Vorbilde nicht aushalten. Soweit er jenem folgen konnte, geht noch alles gut, wenngleich schon der Körper bedenklich an Schlankheit verliert und weit grobknochiger wird, als sein feingegliederter Genosse in Florenz. Nun war aber der rechte Arm nicht mit zum Kranzhalten zu gebrauchen, und er erhält die Bestimmung, das Liliengefäß zu tragen. Die an und für sich schon schwierige Verkürzung ist nun aber schwer

[1]) In Neapel ist das zwischen Fittich und Körper schwebende Doppelband eine widersinnige Nachahmung Gibertis, dessen Bandenden die natürliche Fortsetzung der über der Brust gekreuzten Stola sind. Derartige gedankenlose Mißverständnisse sind besonders beweiskräftig.

mißglückt, der Arm erscheint verkrüppelt, und der freie Schwung der ganzen Gestalt dadurch arg beeinträchtigt.

Weit unbefriedigender noch und nichts als eine schlechte Wiederholung des linken, ist der rechte Engel (Abb. 13). Während die Brust nicht so weit nach vorn gewendet ist, wirft er den Kopf noch energischer nach der entgegengesetzten Seite in die Höhe. Der vorn schwebende Fuß ist mehr gesenkt, der rückwärtige zeigt nur die Seitenlinie.[1] Die Beinhaltung ist verzeichnet, so daß das rückwärtige Bein länger und kräftiger erscheint als das vorn schwebende. Die Körperlinie ist von unerträglicher Nüchternheit, ein einfacher trockener Bogen ohne Gegenschwung durch die Wendung der Unterschenkel, der Körper von plumper Breite und Schwere. — Die linke Hand unschön nach vorn gekehrt hält in unfreier Bewegung ein anderes Sinnbild des Königs, das Büschel Ähren. (Liliengefäß und Ähren scheinen mit darauf hinzuweisen, daß sich in dem Bogen ein Standbild des Königs selber befinden sollte.) — Der rechte Arm mit dem ganzen dreieckigen Blocke, auf dem er sich befand, ist ausgebrochen; dem Ansatze am Gürteltuche nach zu schließen, hielt er ein Füllhorn. Ein anderes neu eingesetztes Stück hat etwas vom rechten Oberschenkel weggenommen. Der Kopf ist unfeine Werkstattarbeit nach klassischem Muster. Die Nasenspitze ist abgebrochen, die weniger sorgfältig gearbeiteten Augen haben sehr kräftige Sterne. Der Mund, starr und formelhaft, steht offen. Die Haartracht bilden runde bauschige Locken ohne Leben, rein mechanisch. Die Faltengebung ist flach und unverstanden. Auch hier sind die flatternden Bänder vorhanden, noch flacher, noch umständlicher. Die Zipfel des hoch nach hinten wallenden Kleides berühren fast die Spitzen des Flügels, der in lebloser Nachahmung des linken eine kürzer und kraftloser gebogene Linie zeigt. Die Flügelfedern sind unlebendig; ihre Endfedern stehen getrennt und starr. Alles in allem: eine neapolitanische Werkstattwiederholung des toskanischen Genossen links. —

Der Durchschnitt der Doppelsäulen ist ein halbes Rund, wie in Pola. Sie haben neun ganze und an der Wand zwei halbe Riefen; jede ist 45 mm breit, 20 mm tief und von sauberster Arbeit. Die obersten Trommeln der ersten und vierten Säule sind schlecht erneuert. Die Endung der Riefen ist gleich der von S_1.

Auffallend sind die Kapitelle; sie erinnern an spätantike Vorbilder, aber ein Beleg dafür findet sich nicht. Man muß sie zu den Mischtypen der Auflebung rechnen. Am nächsten kommen ihnen die Kapitelle der alten Säulen, die sich in S. Maria in Kosmedin (Außenwand des linken Seitenschiffes) finden; aber dort haben wir das stilgerechtere Akantusblatt. Auch die Skizzenbücher — so Koner

[1]) Die Behandlung der Füße beweist mehr als etwas die Minderwertigkeit der Neapler Figuren gegenüber den toskanischen. Bei Giberti ist der zurückliegende Fuß hinter den schön flatternden Falten ohne Andeutung verschwunden; Lukas läßt ihn durch die Falten schwach hervortreten: Der Neapler Künstler versteht ihn weder zu verstecken noch befriedigend auszuführen. Krampfhaft ausgestreckt, aber noch leidlich ist er links, ganz mechanisch rechts.

No. 144 b und 144 d, die zur Taufkirche des Lateran gehören [1]) — bieten nur entferntere Ähnlichkeiten. In Rimini findet sich etwas Anklingendes auf dem Flachbilde Duccios, das am Denkmal der Vorfahren den Tempel der Pallas Athene vorstellen soll: die länglichen Riefen am Kapitell dort wirken wenigstens ähnlich wie hier die Blätter, die von dem Kranzgesims des Vespasianstempels stammen. Die Typenmischung, die sich also auch auf die Kapitelle erstreckt, ist hier nicht besonders glücklich ausgefallen; der eingezogene Blattkranz wirkt in der Nähe sehr schwächend, was allerdings bei der Höhe, in der die Säulen stehen, kaum zum Ausdruck kommt. Die Maße sind, wie üblich, sehr ungleich. So ist der Durchmesser der ersten Schnecke links um 2 cm geringer als der der zweiten (23 und 25 cm); I hat kräftigere Seitenkissen als die übrigen, dagegen kleinere Schnecken mit einer Windung weniger. —

Laccetti [2]) macht hier einen seltsamen Einwurf gegen die Annahme, der Bogen beruhe in seinen ersten drei Stockwerken auf einem einheitlichen Entwurfe. „Zuerst bedenke man vor allem diese Unregelmäßigkeit: der untere Bogen hat korintische, der obere — ionische Säulen. Wissen vielleicht nicht auch die Gelehrten, daß die regel- und vernunftgemäße Ordnung gerade die umgekehrte Aufstellung verlangt, und zwar aus jenen Gründen stilistischen Gleichgewichtes, die wir hier nicht wiederholen wollen? Ist es daher nicht klar, daß, wenn ein Baumeister von Anfang an zwei Bogen übereinander geplant gehabt hätte, er unten ionische und im Obergeschoß korintische würde angebracht haben? Würde er es nicht bei vier übereinander geordneten Geschossen vermieden haben, daß gerade das untere am vornehmsten und schmuckreichsten sich ausgenommen hätte?" Und weiter: „Das Gebälk des unteren Bogens ist zum Tragen des großen Flachbildwerkes weder organisch noch entsprechend, während vielmehr ein Sockel („piedistallo") angezeigt gewesen wäre, der den oberen Bogen viel besser mit dem unteren verbunden haben würde. Und ein piedistallo hätte, glauben wir, der Baumeister entworfen, wenn er bei der Grundlegung hätte ahnen können, daß er zwei klassische Bogen übereinander anbringen sollte." Die Beweisführung leidet daran, daß der Verfasser (dem ein bischen Gelehrsamkeit gewiß nicht geschadet hätte), am Triumfbogen baukünstlerische Grundsätze verwendet wissen will, die erst später festgelegt und erst in der Hochauflebung verwirklicht werden. Der Meister des Triumfbogens mit allen seinen Genossen zur Seite, die ein jeder nach seiner Erfahrung, von dem Ihrigen beisteuerten, was sie nur konnten, baute und bildnete nicht nach seinen klassischen Grundsätzen, sondern nach seinem eigenen Gefühl. Die klassischen Bauformen im ganzen wie im einzelnen, wie sie sich in allen möglichen, besonders auch mittelalterlichen romanischen Abwandlungen darboten, waren willkommen. Nur die Gotik suchte man zu vermeiden, wenn sie sich auch hier und da unbewußt durch ein Hintertürchen eindrängt. Dadurch entstand

[1]) Ashby, a. a. O. S. 70.
[2]) a. a. O. S. 243.

im ganzen wie im einzelnen jene Typenmischung, der wir auf Schritt und Tritt begegnet sind: denn ebenso weit entfernt, wie man sich von einer kritischen Sichtung der einzelnen Formen und der strengen Beobachtung klassischer Verhältnisse hielt, ebenso wenig unterwarf man sich sklawisch irgend einem Vorbilde: immer tat man etwas Eigenes hinzu; und so sind auch die Meister des Neapler Triumfbogens echte und rechte Kinder ihrer Zeit, der Mitte der 1400, die noch von klassischer Beschränkung und Strenge in kindlichem Eigenwillen und der übersprudelnden Freude an der alten wie der neu erschlossenen Formenwelt nichts wissen mochte. Für diese Meister kommt auch Leon Battista Alberti noch zu früh. —

Das über einem niederen Zwischenstück (ähnlich so schon über den Säulen in Genua und brunelleskische Schule) auf den Kapitellen der Doppelsäulen ruhende Gebälk von 56 cm Höhe unterscheidet sich wenig von dem unteren. Ebenso wie die Zierkehlleisten der Archivolte flavische Bestandteile mit einer augusteischen Kugelreihe aufwiesen, so auch hier. Dem Severusbogen entspricht der Schmuck der oberen Hohlkehle, der seinen Weg über Donatellos Sarkofag von der Grablegung am Hochaltar in S. Anton zu Padua zu unsern Meistern mag genommen haben. Der nun folgende Fries bringt keine Inschrift, sondern paarweis gestellte Greifen, ein Paar auf jedem Flügel, drei Paare im Mittelstück. Die Arbeit der einzelnen Paare ist ganz verschieden, was namentlich in der Behandlung der Flügelfedern und der Muskeln der Fänge sichtbar ist. Das dritte Paar (von links) ist durch einen Bombenschuß arg beschädigt. Viele Ausbesserungen und liederliche Zusammenfügung sind deutlich bemerkbar. Am besten erscheint das mittlere Paar, namentlich dessen linkes Tier. Sie tragen teils Löwen-, teils Geierköpfe. Die Flügel sind ganz verschiedenartig, die Tiere z. T. stehend, z. T. schreitend. Die Vorderfüße sind verschieden kräftig, die Tiere an der Brust bald behaart, bald befiedert. Ebenso mannigfaltig sind die gefäßartigen Zwischenstücke mit Pflanzenteilen. Die verschiedensten Hände waren also hier beschäftigt; man bemerkt naturalistische Formen neben stilisierten, toskanische Werkstatt neben römischer, und zur Feststellung einer Meisterhand bietet sich keine Handhabe.

Als naheliegendes antikes Vorbild gilt natürlich der Fries am Antoninus- und Faustinatempel. Allein dies scheint mir, abgesehen von der Art der Verwendung an dieser Stelle, weniger in Betracht zu kommen, als die Vorderseite des schönen Sarkofags No. 126 im Bibliothekgang des Vatikans. Nicht nur stehen hier wie am Triumfbogen die gedrungeneren Tiere viel näher an den Zwischenstücken als an jenem Tempelfries, diese Zwischenstücke selbst sind auch ähnlicher. Ebenso finden sich am Triumfbogen die Löwenköpfe mit Widderhörnern wie an diesem Sarkofag, der auch schon für die girlandentragenden Putten in Betracht kommt. Man bedenke auch, um wie viel leichter eine Sarkophagseite sich durch Abgießen oder Zeichnen benutzen läßt, als der hohe Fries des Tempels am Forum.

Im übrigen finden sich ja antike Greifen in Hülle und Fülle; stehend, sitzend, schreitend kommen sie auf Sarkofagen, Gefäßen, Leuchterfüßen, Tischbeinen usw. zahllos vor. Das Mittelalter mit seiner Freude an Tiersymbolik wird gerade diesen

Vorwurf ungern entbehren. Laurana konnte ihn schon in der Heimat am alten Portal der Lorenzerkirche in Zara seltsam abgewandelt kennen lernen,[1]) und selbstverständlich beschäftigt er die Zeichner der Auflebung. Was von Pisanellos Greifen zu halten ist, wurde schon oben ausgeführt. In Andreas Koners Sammlung befindet sich unter No. 160 ein großer sitzender Greif, ein Fries No. 66. Dem Faustinafriese scheint Julian Sangallos Handzeichnung in den Uffizien No. 149 zu entsprechen. Filarete hat zwei Paare links und rechts von den gespreizten Engeln auf seiner rechten Tür unter der Kreuzigung Petri angebracht. Auch begegnen wir dem Friese an einem Hause der Via del Gesù in Rom, allerdings aus dem Ende der 1400.[2])

Seine Verwendung am Triumfbogen beruht nicht bloß auf der Freude am Vorwurf: auch der Greif gehört zu den Gebilden, die wie die Flamme, das Buch, der Knoten, die Ähre, das Liliengefäß dem König als Sinnbild teuer waren. Er ist das Anhängsel der Halskette des Ordens der Verkündigung, deren einzelne Stücke aus dem Liliengefäße bestehen. Auch dies Gefäß fanden wir ja über den ganzen Bogen als Schmuckform verwendet.[3])

Über dem Greifenfries zieht sich ein ebenso hohes, ebenso reich verziertes und in seinen Teilen ebenso willkürlich zusammengesetztes Gesims hin wie bei S_1 und S_2. Es springt in der Mitte 50 cm, an den Flügeln 78 cm vor. Seiner Höhe entsprechend ist die Arbeit kräftig; besonders tief ist der Eierstab ausgearbeitet. Der Zahnschnitt sitzt an der Stelle von Konsolen und vertritt sie. Die unter ihm angebrachte Leiste mit kurzen Riefen und Pfeifen, wie sie sich am Vespasianstempel findet, tritt hier zum ersten Male auf, war aber in Florenz ebenfalls ein von Brunellesko und seiner Schule verwendeter Vorwurf. Römischem Vorbilde nähert sich auch die Akantusverzierung, die so am Konkordientempel[4]) erscheint. Bis auf die rohen Ausbesserungen früherer Zeit[5]) ist die Arbeit sehr sorgfältig. An den inneren und äußeren Ecken sind die Eckstücke mit zierlichen Akantusblättern gedeckt.

Wir können dies Geschoß nicht verlassen, ohne uns auch mit der einzelnen

[1]) Abbildung bei R. Eitelberger, Gesamm. kunsth. Schriften IV (1884). S. 133.

[2]) L'Arte I (1898) S. 368/9. Mazzanti hatte sie für antik gehalten; Giovannoni setzt sie richtig in die Auflebung. — Dem Cod. Vatic. Urb. Lat. 276 mit der Abhandlung des P. Candido Decembrio di Vigevano vom Jahre 1460 sind die Zeichnungen erst in den 1500 hinzugefügt; der Greif dort scheint unmittelbar auf den Faustinafries zu gehen. Auf den Greifen des Decembrio geht der Cod. Vat. Urbin. Grec. 149 mit der Abhandlung des Manuel Philes zurück. Vgl. A. Munoz, L'Arte VI (1904) S. 486.

[3]) Die Frage der Orden und Sinnzeichen dieser Zeit bedarf noch einer eingehenden Untersuchung. Für die Aragon in Neapel gibt Capaccio. Il forastiero. Napoli 1630. S. 220 ff., S. 826 einige Auskunft. Vgl. auch A. Ilg. Das Spielbrett von Hans Kels. Wien. Jahrb. III (1885), S. 56, — Frh. v. Biedenfeld, Geschichte aller Rttterorden. I. Weimar 1841. S. 114 ff.

[4]) Moscioni 5247.

[5]) Es ist verdienstlich, daß man bei der Herstellung 1904 alle erneuerten Teile mit der Jahreszahl bezeichnet hat.

Figur links auseinandergesetzt zu haben. (Abb. 15, 1.) Sie hat schon viel Kopfzerbrechen gemacht: was stellt die Figur vor, und ist dies die Stelle, für welche sie ursprünglich bestimmt war?

Zunächst ist man nicht einmal über ihr Geschlecht einig. Bertaux[1]) erklärt sie für die Personifikation irgend einer kriegerischen Tugend, die unbedingt dem Peter von Mailand zuzuschreiben sei. Dagegen wendet sich von Fabriczy,[2]) der sie zwar für lombardisch und nur möglicherweise als von Peter von Mailand stammend erklärt. Es sei aber kein Frauenbild, sondern ein Jüngling im Harnisch. Die Brüste entsprächen nur der Art, wie sie bei römischen geharnischten Kaiserstandbildern vorkommen. Die Haltung sei nicht weiblich, sondern männlich; so das die Unterschenkel zur Hälfte sichtbar lassende Gewand. Auch entspräche die Art, wie die beiden Beine durch die von hinten zwischen sie geschobenen Mantelfalten getrennt werden, männlicher, aber nicht weiblicher Tracht und Gebahren. Den weiteren Schritt, in der Gestalt „das Abbild des jugendlichen Kronprinzen Ferdinand"[3]) zu erblicken, zu dem dann auf der anderen Seite ein Gegenstück gehört hätte,[4]) bezeichnet von Fabriczy selbst als „ganz hypothetisch."

In der Tat kann man zweifelhaft sein, ob hier ein Jüngling oder eine Tugend weiblichen Geschlechts dargestellt sei. Daran sind nicht nur der Frauenkopf und die Brüste einerseits, der Harnisch, die Lederstiefeln und der Faltenwurf, sowie die männliche Erscheinung im ganzen anderseits schuld, sondern auch die ganz gedankenlose und liederliche Art der Nachbildung irgend welcher antiker Gewandbilder in willkürlichster Typenmischung, die mit künstlerischem Unvermögen eine wahre Zwittergestalt schafft. Etwas ähnliches zeigt der Glaube vom Grabmal Pius' II in S. Andrea-della-Valle zu Rom. Hier ist aber der Zweifel dadurch behoben, daß der weibliche Busen z. T. entblößt und das Geschlecht deutlich erkennbar wird. Trotz der verkümmerten Brust und der auch für Männer möglichen Haartracht scheint mir auch in Neapel eine weibliche Figur und zwar eine Tugend beabsichtigt zu sein: sehen wir sie uns etwas näher an.

In einer Höhe von 2,42 m erhebt sich auf 13 cm hohem vorn abgerundeten Sockel die Gestalt. Das Standbein ist rechts, das Spielbein links, beide sind auf fast die gleiche Grundlinie gestellt, wie denn künstlerische Überlegung weder in der unsicheren Haltung, noch in der Faltengebung, noch in der Ausführung zu bemerken ist. Die Zehen stehen bei beiden Füßen etwas nach auswärts. Der Unterkörper ist unverhältnismäßig massiger als der Oberkörper, der übermäßig schlank erscheint. Die Brüste sind unter dem Schuppenpanzer verkrüppelt. Der Kopf ist rund, das Gesicht viereckig, die Stirn gieblig, das Ganze rein dekorativ. Der Kopf sitzt auf reichlich schlankem Halse, ist in die Höhe gereckt und etwas

[1]) Arch. Stor. Nap. 1900. S. 27—63.

[2]) Berl. Jahrb. 1902, S. 9.

[3]) Er würde 1454 dreißig Jahre alt gewesen sein.

[4]) Es könnte, meint v. Fabriczy, jenes Standbild Alfons' I gewesen sein, das Summonte dem Laurana zuschreibt. Berl. Jahrb. 1899. S. 133.

zur linken Schulter gedreht. Die sehr großen Augen haben gewaltsam nach oben links gewandte tief eingeritzte Sterne. Die oberen Lider sind ganz schmal, die unteren mächtig entwickelt. Die Nase ist kurz und unedel. Der Mund ist formlos, ganz gerade und zur reichlichen Schattengebung geöffnet. Das Kinn springt breit vor. Die ganz antik angeordnete Haartracht geht in formelhaft regelmäßige mit deutlichen Bohrlöchern versehenen Wellen zurück, läßt nur die Ohrzipfel frei und schickt vorn über dem Ohre in die Wangen zwei Haarbüschel. Hinten liegt, soweit er ausgeführt ist, ein Wulst im Nacken. Ein kräftiger, massiger Ölblattkranz umgibt den Kopf. Die Brust bedeckt ein römischer Schuppenpanzer, der über der rechten Brust und Seite sichtbar ist. Unter der rechten Brust läuft ein Band. Über die rechte Schulter fallen in zwei Geschossen die kurzen Ärmel und Fransenlappen des Unterkleides, aus denen sich ein massiger nackter Arm entwickelt, dem die Hand fehlt. Er ist im stumpfen Winkel nach vorn aufwärts gebeugt und hielt etwas, ein Schwert oder ein Zepter. Andeutungspunkte für ein etwa nach unten gestütztes Schwert sind nicht vorhanden. Die übrige Gestalt hüllen ein Untergewand und ein Mantel ein, deren Anordnung ebenso unklar ist, wie die Haltung. Mantel wie Unterkleid haben kurze gefranste Säume. Die Füße sind bis zum halben Knie frei und stecken in derben Lederstiefeln. Nur für den rechten ist dieses Unbedecktsein begründet, indem die linke Hand den Mantel auf dem linken Oberschenkel in die Höhe rafft. Der Hauptwurf des Oberkleides geht von der linken Schulter zur rechten Seite herab. Der linke Arm ist bis auf das Handgelenk bedeckt. Zugleich aber setzt sich scheinbar dasselbe Gewand über den Oberschenkel fort, wo es sich über dem Knie in unklarer Weise spannt und zwischen den Beinen in zwei dicken Falten tief zwischen die Füße herabfällt. Die linke Hand, deren Daumen in den Falten liegt, hat den großen Finger bis auf das letzte Glied verloren. Der Zeigefinger ist ausgestreckt, Mittel- und Goldfinger umgebogen, aber fast ganz verstümmelt. Die häßliche Hand ist weich und groß, ohne Leben. Die Faltengebung erscheint oberflächlich und gedankenlos.

Was stellt die Gestalt vor? Man hat an eine kriegerische Tugend, Bellona, an Parthenope, und, wie wir sahen, auch an den Kronprinzen Ferdinand gedacht. Mir scheint es sich um eine Gerechtigkeit zu handeln. Nötigenfalls könnte diese auch von einem Manne dargestellt werden, wie es die mit Schwert und Wage als solche gekennzeichnete Tugend vom Grabmal Chiaves in der Lateranskirche tut.[1]) Bleiben wir indes bei der weiblichen Gerechtigkeit: Eine ebensolche geharnischte der Robbia findet sich z. B. auch am Hospital zu Pistoja,[2]) und es ist nicht nötig, daß sie stets eine Wage halte. So trägt die Gerechtigkeit vom Grabmal des Malizia Karrafa († 1438) in der Dominikanerkirche zu Neapel

[1]) Vgl. die Abbildung L'Arte IX (1906) S. 172. Auch die Stärke ist dort ein Jungling. In Neapel stellt ein Rittersmann die Gerechtigkeit am Grabmale des Ser Jan Karacciolo in S. Johann-zu-Karbonara dar.

[2]) Moscioni 4559.

(2. Kap. im linken Seitenschiff), die auch ganz nach römischer Art gekleidet ist, rechts das Schwert, links aber eine Weltkugel. Eine Gerechtigkeit vor S. Silvestro in Rom gleicht der unsrigen in der Haltung vollkommen, die rechte trägt das Schwert, die linke rafft das Gewand.

Ist es also eine Gerechtigkeit, oder eine andere Tugend: was hat sie an dieser Stelle zu suchen? Alle übrigen Tugenden stehen in Nischen, und zweifellos waren auch für die (jetzt leeren) im Durchgang des Bogens derartige Sinnbilder bestimmt.[1]) Sie haben alle eine bauliche Umrahmung, nur diese eine steht verlassen und hilflos an einer Stelle, die ohne Zweifel eines bildnerischen Schmuckes nicht bedarf. War sie nicht ursprünglich für eine andere bestimmt? Minieri-Riccio[2]) erwähnt einen Pellegrino Crispo und berichtet von ihm, daß er „eseguì la doratura alla grande spada della giustizia posta sopra la finestra della grande Sala del Castello", wofür er am 22. I. 1472 fünf Dukaten erhielt. (Auch hier ist von keiner Wage die Rede, die wohl auch vergoldet gewesen wäre.) Diese Notiz könnte sich sehr gut auf unsere Figur beziehen. Freilich träfe sie auch auf die erste Tugend der Nischen (Abb. 14, 1) zu. Denn auch dies ist eine Gerechtigkeit: und diese Verdopplung spricht dafür, daß wenigstens eine von beiden nicht hierher gehört, sondern mit der im Großen Saale gleich sein kann. Gerade dies Sinnbild spielt ja eine große Rolle beim Triumfe Alfons'. Von jeher hat ein siegreicher Eroberer die Gerechtigkeit seiner Sache betont. Die siebente Tugend, die dem Triumfzuge des Königs vorauffuhr, war daher nach dem Ionato[3]) eine Gerechtigkeit, die stehend Schwert und Wage hielt.

Fragt es sich, welchem Kreise von Künstlern wir unsere Gestalt zuweisen sollen, so kann sie nur zu den grobkörnigen Arbeiten der Werkstätten X-Y gehören. Ohnehin wies so manches, was wir in unserer Betrachtung dieser Frage erwähnten, nach Rom. In der unsicheren Kniehaltung deckt sie sich mit dem Meister der Werkstatt X. Wir kämen also zu einem mit lombardischer Art vertrauten Römer oder einem in römischer Schule erzogenen Lombarden, wobei die römische Art überwiegt. Oder gehörte sie gar zu den Standbildern, die der König urkundlich aus Rom kommen ließ? Jedenfalls ist sie von geringem künstlerischen Werte.

IV. Auf einer gleichmäßigen Sockelplatte von 42 cm Höhe, die wohl einer Erneuerung zu verdanken ist, erhebt sich das Nischenstockwerk S_4 (Abb. 14—16), vier durch geriefte korintisierende Pilaster getrennte Muschelnischen mit einem Kragsteingesims, das sich ohne Gebälk und ohne Fries unmittelbar und drückend darüberlegt, als hätte der Baumeister Eile gehabt, seine Arbeit so oder so fertig zu stellen. Dem entspricht auch ihre Liederlichkeit. Möglich, daß sie z. T. einer späteren Erneuerung

[1]) Daß es acht sein wurden, verschlägt nichts; es kommt mehfach vor, daß neben die sieben Tugenden irgend ein Erzengel gestellt wird, um die Sache vollständig zu machen.

[2]) Gli artisti ed artefici usw., Napoli 1876, S. 8 u. 9.

[3]) Il Giardeno. — v. Fabriczy, Berl. Jahrb. 1899, S. 146.

entstammt, fand man doch 1904 Kapitellstücke der Säulchen, welche die Nischen seitwärts begrenzen, im Mauerwerk der Rückwand! Vielleicht waren auch Gebälk und Fries hier ursprünglich vorhanden, und man trug sie ab, als man die Krönung hinzufügte. Das wäre dann in der Regierungszeit des Toledo geschehen.[1]) Auch sonst haben Herstellungen diesem Stockwerke arg mitgespielt. So sind die ursprünglich in richtiger Höhe gehaltenen Pfeifen der Pilaster auf die der kleinen Ecksäulchen der Nischen zurückgeführt,[2]) zuerst, wie es an einem erneuerten Stücke rechts von der Tugend der Mäßigung angebracht wurde, dann, indem man sich die Mühe gab, alle anderen ursprünglichen ebenso sinnlos zu entstellen.

Auch das Nischenstockwerk ist überreich an geschmückten Baugliedern. Geriefte Pfeiler sind die Bindeglieder der einzelnen Nischen, deren Bogen seinerseits wieder von gerieften Drei-Viertelsäulchen getragen werden, und auch die Wände der Nischen sind gerieft. Ihre Höhe beträgt 2,45 m, die der Muschel 90 cm, die Tiefe 50 cm. Die erste Muschel links hat elf, die übrigen dagegen nur neun Riefen. Der untere umgebogene Teil der Muscheln ist für den Kopf der davorgestellten Tugend in der Mitte ausgehöhlt. Pilaster wie Rundsäulen sind z. T. von später Erneuerung, so fast der ganze zweite Pfeiler (stets von links gezählt). Dazu ist die Arbeit der Herstellung recht roh. Die richtige Anordnung der langen Pfeifen der Pilaster wie der kurzen der Drei-Viertelsäulen findet sich bei dem Nischenstockwerk der Innenlaibung des unteren Bogens (deren erste Muschel merkwürdigerweise ebenfalls elf Riefen gegen neun der anderen hat). Die Riefung der Rückwand der Nischen beginnt in der ersten links mit fünf Rillen; rechts sind nur mehr vier; in der zweiten hat der untere Stein noch fünf, die übrigen nur mehr vier. Die Kapitelle der Pfeiler sind in Zeichnung und Arbeit verschieden. Das erste links ist eine schlecht eingefügte tote Ausbesserung späterer Zeit; die übrigen sind besser, am besten das feine zweite, weniger gut das dritte. Die Zwickel der Nischenbogen sind mit einem in der Arbeit ebenfalls sehr verschiedenen Rankenwerk ausgefüllt: kräftig und gut links von der ersten Nische, einfach links und rechts vom 4. Pfeiler und links vom 3.; besonders reich rechts vom 2. und links vom 5., kräftig und gut rechts vom 3. Pfeiler. Nirgends findet sich mehr sinnbildlicher Schwung im Sinne des Königs Alfons: kein Greif, kein Liliengefäß, kein Buch, keine Flamme, kein Knoten, keine Ähre oder dergl. Anderseits ist die Anordnung der Nischen die gleiche wie unten in der Bogenlaibung, wenn man von deren verringertem Durchmesser (= 60 cm) absieht.

Auch die Muschelnische hat sich, seitdem sie mit besonderer Vorliebe an altkristlichen Sarkofagen verwandt wurde, das ganze Mittelalter hindurch im Bauschmuck erhalten. v. Fabriczy meint[3]), ihr häufiges Vorkommen an den altkrist-

[1]) 1534, v. Fabriczy, Berl. Jahrb. 1899 S. 132 Anm. 3.

[2]) Die alten Pilaster hatten 93 cm hohe Pfeifen; man verkürzte sie um 40 cm auf 53 cm der Ecksäulchen.

[3]) Berl. Jahrb. 1899. S. 128 Anm. 1.

lichen Sarkofagen in Süd-Frankreich lege den Gedanken nahe, „unser Künstler (d. i. Peter Martin von Mailand) habe sich durch die Erinnerung an jene Werke inspirieren lassen, da sie ihm von seinem Aufenthalt am Hof König Renés wohlbekannt sein mochten." Peter war 1461—64 in Frankreich: das Nischenstockwerk wäre demnach erst nach dieser Zeit entstanden. Man braucht aber nicht nach Frankreich zu gehen, um für die Nische als Bauschmuck Vorbilder zu finden; sowohl in Rom wie in Florenz bot sich dazu Gelegenheit. Donatello verwendet sie am Grabmal des Papstes Johann XXIII. in der Taufkirche zu Florenz; in Rom bettet er den Archidiakonen Johann Krivelli in eine als Nische behandelte Grabplatte,[1]) und ein vollendetes Vorbild bietet die umstrittene Nische von Or San Michele. In Rom wäre nach Lisetta Ciaccios Ansicht[2]) Donatellos Krivelligrab vorbildlich geworden: anfangs hätte man die Muscheln mit wenigen breiten Riefen versehen, wie am Sakristeialtar des Laterans (unter Eugen IV. 1431—47), dann mit engeren wie am Grabmal Nikolaus V. († 1455) in den vatikanischen Grotten, endlich mit noch engeren wie am Grabmal des Kardinals d'Albret († 1465) in Aracoeli, bis schließlich das Ende der 1400 ganz enggestellte Riefen benutzt hätte. Die Richtigkeit dieser Schematisierung mag dahingestellt bleiben: in Neapel zeigt z. B. die erste Nische elf, die drei übrigen aber nur neun Riefen[3]); worauf es hier ankommt, ist, daß von Florenz stammende Meister die Nische als bauliches Schmuckstück ebenso gut wie die von Rom kennen mußten.

Für die Verwendung an einem Triumfbogen ist auch das Beispiel des Janus Quadrifons, der in diesem Vorwurfe förmlich schwelgt, nicht zu umgehen, mag man nun annehmen, daß der entwerfende Meister selber in Rom war, oder daß die römischen Anklänge des Bogens wie dieser von den aus Rom nach Neapel berufenen Künstlern dorthin gebracht wurden.[4])

Die vier Nischen sind mit Standbildern der Tugenden besetzt. Wir beginnen mit dem linken. (Abb. 14,1.)

Auf dem niederen achtseitigen Sockel,[5]) von dem 5 Seiten sichtbar sind, lehnt sich eine Gewandfigur, Standbein rechts, Spielbein links seitwärts, den linken Fuß etwas auswärts und zurückgestellt. Von beiden Füßen ist nur das vordere

[1]) 1428. Aracoeli; links vom Haupteingang. Vgl. Burger, Geschichte des florentin. Grabdenkmals. Straßburg 1904. S. 98/99.

[2]) L'Arte 1906. S. 177 Anm. 1.

[3]) Am Grabmal Pius' II. in S. Andrea-della-Valle wechseln die Nischen regelmäßig mit 11 und 13 Riefen ab.

[4]) Noch einmal begegnet uns der Nischenbogen in der Auflebung, wie er sich auf den Janus Quadrifons stützt, nämlich in dem Bogen der Villa Benvenuti zu Este, der alten Villa Cornaro, allerdings um ein Jahrhundert später als der Neapler Bogen. — Emilio Lovarini, Le Ville edificate da Aloise Cornaro. L'Arte II (1898) S. 201 ff.

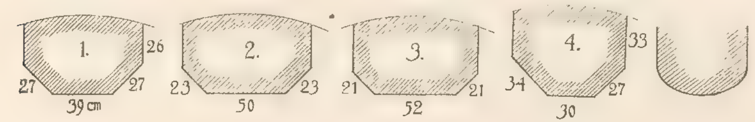
[5]) Es seien hier meine Maße zusammengestellt: Sockelhöhen von 1 und 2 sind 10 cm, von 3 und 4 mit doppeltem Sockel 6 + 10 cm und 6 + 12 cm.

Die Höhen der Standbilder 1 = 2,63, 2 = 2,60, 3 = 2,50, 4 = 2,40
Die Höhen mit Sockel 1 = 2,73, 2 = 2,70, 3 = 2,60, 4 = 2,58 [Forts. S. 135]

Drittel sichtbar. Über einem lang herabfallenden unter den Brüsten zusammengehaltenen Untergewande mit gesticktem breiten Kragen um den ausgeschnittenen Hals liegt ein unklar geordneter faltenreicher Mantel, der vorn mit römischem Knoten über der Brust geknotet ist, und dessen einer Zipfel über dem rechten Arm liegt. Der Kopf sitzt auf einem sehr kräftigen Halse und ist zur rechten Schulter gedreht und geneigt. Er ist verhältnismäßig klein. Die Mundöffnung überschreitet das übliche antike Maß. Die Augen sind weit und ohne angedeutete Augensterne. Die unförmliche Haartracht von formelhafter Ausführung ahmt spätrömische Muster nach. Der Ausdruck ist tot. Der rechte Arm ist rechtwinklig erhoben, die Hüfte rechts herausgedrängt; die rechte Hand fehlt. Von der linken, die an verkümmertem gebogenen Arm vorn herabhängt und einen Gegenstand hielt, ist der halbe Daumen, der halbe Zeigefinger und die übrigen drei Finger, die gekrümmt sind, erhalten. Vor dem Leib befindet sich eine Aushöhlung von Butterglockenform[1]) unterhalb der Stelle, wo sich die Hand befand: es war also hier der Stützpunkt für den Gegenstand, den die rechte Hand hielt und dies Standbild als Tugend gekennzeichnet haben würde. Wir vermuten darin eine Gerechtigkeit. Die übrigen drei sind durch ihre Sinnbilder als Mäßigung, Stärke und Klugheit bestimmt; es fehlen also noch Glaube, Liebe, Hoffnung. Abgesehen davon, daß man die drei (vermutlich für die unteren Nischen) zusammen gelassen hätte, paßt unserer Gestalt kein Sinnbild so gut in die Hände wie die der Gerechtigkeit: Schwert und Kugel oder Wage. Daß sie damit zur Verdopplung der Tugend in S_8 wird, ist schon oben erwähnt worden, aber ohne Belang, wenn man mit uns darin übereinstimmt, daß letztere nicht dahin gehört.

Es mag gleich hier erwähnt werden, daß alle fünf Tugenden den Eindruck machen, als ob sie „zusammengesucht" wären. Tugenden waren eine Ware, an der es in Neapel niemals gefehlt hat — keine Stadt Italiens ist so damit angefüllt.[2]) Auch wissen wir, daß Alfons sammelte.[3]) Ehe er die Schar von Künstlern nach Neapel berief, die seinen Triumfbogen bauen und ausschmücken sollten, ließ er sich von Rom kommen, was er brauchte. In den Rechnungsbüchern findet sich unter dem 28. Oktober 1447 der Eintrag, Alfons habe mit einem Last-

Zum Vergleich die Höhe der Gerechtigkeit = 2,42, mit Sockel = 2,55; sie ist also mit Sockel die kleinste, ohne Sockel die zweitkleinere. — Der Grundriß der Sockel ist ganz verschiedenartig.



[1]) Grundlinie 13 cm, Höhe 11 cm, Tiefe etwa 5 cm.

[2]) Vielleicht sind sie überhaupt erst spät an diese Stelle verbracht worden. Der alte Fendt (Monumenta virorum clarorum. Frankf. 1589. Tafel 87) sah das Alessandro-Grab in Montoliveto noch mit vier Tugenden, die seither verschwunden sind (und offenbar auch nicht dazu gehörten).

[3]) Vgl. Burckhardt, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898, S. 330.

schiff von Rom nach Neapel zwei Marmorstandbilder versenden lassen mit dem Befehl, sie dem Schloßhauptmann der Neuen Burg Arnaldo Sanz zu übergeben.[1]) Minieri-Riccio meint zu dem Zwecke, sie in seinem Museum aufzustellen. Das ist höchst unwahrscheinlich; denn wo war im Jahre 1447 ein solches Museum in der notdürftig hergestellten Burg? Auch ist davon nie die Rede. Viel näher liegt die Annahme, Alfons habe, um die nach und nach fertig zu stellenden Räume auszuschmücken, sich eine Art von Vorrat angelegt, aus dem er schöpfen konnte, wenn die Burg fertig wurde. Noch 1455 läßt der König Wandgewebe aus Rom kommen mit der Leidensgeschichte des Heilands in Seide und Gold gestickt und schmückt damit den Großen Saal.[2]) Nichts ungewöhnliches aber ist es für einen Auftraggeber, sich Bildwerke „auf Vorrat" anfertigen zu lassen. Als Peter Speziale Dominik Gajini ein großes Grabmal für seine Kapelle im Dom von Palermo in Auftrag gibt, bestimmt er zugleich, daß der Meister zwei marmorne Brustbilder anfertigen solle, von denen das eine ihn selber, das andere seinen Sohn Anton darstelle „di pectu in susu". Diese Brustbilder sollten je nach dem Gutdünken des Auftraggebers am Grabmal selber oder „in alio loco capelle dicti magnifici" ihren Platz finden.[3]) Ähnlich mag Alfons Bildwerke gesammelt oder in Auftrag gegeben haben.

Die Arbeit unserer Gerechtigkeit ist sehr mittelmäßig; der Faltenwurf mit den wurstförmigen Aushöhlungen des dicken Stoffes ist schwer und unklar, das Haar formelhaft und unfein, der Ausdruck leer und unbedeutend — die gewöhnliche Handelsware für Tugenden eines Grabmals irgend eines Neapler Großen. Nicht ohne Einfluß scheint die erste Tragfigur vom Grabmal des Brankaccio gewesen zu sein: Haltung und Faltengebung (im Gegensinne) erinnern an sie; auch die Wendung des Kopfes ist ähnlich, beim Werke Michelozzo-Donatellos durch den Zweck begründet, hier völlig auf der Leere der Nachahmung beruhend.

Von ganz anderer und weit bedeutenderer Hand ist die zweite Figur, die Mäßigung (Abb. 15, 2). Fast gleich hoch wie I steht sie auch auf einem einfachen Sockel von 10 cm Höhe. Sie ist edel in der Bewegung, wohl beobachtet in dem bauschig reichen Faltenwurf, in allen Teilen vortrefflich ausgeführt. Sie wendet sich zu ihrer Linken, indem das Standbein rechts unter dem langen Mantel verborgen bleibt, das linke Spielbein den halben nach auswärts gestellten Fuß sehen läßt. Das rechte Knie scheint zu tief, der rechte Oberschenkel zu lang. Der Kopf ist zur linken Schulter gewendet und geneigt. Die Rechte, von vortrefflicher Arbeit und wohlbewegt in den Gelenken, hält bis zur Brust erhoben ein schön gearbeitetes Gefäß, aus dem sie den Deckel lüftend in den an der linken Hüfte gehaltenen Becher von ähnlicher Arbeit Wasser gießt (das ebenso wie der Henkel des Gefäßes verschwunden ist). Auf schlankem Halse sitzt der fast

[1]) Minieri-Riccio, Alcuni fatti. Arch. Stor. Nap. VI (1881), S. 254.

[2]) Ebendort S. 433.

[3]) Di Marzo, I Gajini. II. Palermo 1883, S. 20.

runde, im Ausdruck sehr lebendige Kopf mit reicher schöner Haartracht und von sicherer Arbeit. Hier ist nichts von der unklaren Unbestimmtheit und Unfähigkeit der beiden Gestalten, die wir soeben kennen gelernt haben. Der Mund hat die leise, zur kräftigen Schattengebung passende Öffnung, die Nasenlöcher sitzen tiefer als bei 1 und 4, die Flügel sind schärfer ausgeprägt, die Augensterne angedeutet; ebenso die wohlgestalteten Brauen. Die nicht hohe, aber sehr rundliche Stirn umgibt ein Band, das einige in der Mitte und an den Seiten oben hereinhängende Löckchen festhält. Besonders sorgfältig ist das reich flutende Haar behandelt, das über die Ohren bis tief auf Schultern und Achsel herabfällt. Während es rückwärts mit einem Schleier verknotet ist, hat es vorn über der Stirn große Locken, aus denen heraus auf dem Kopfe zwei dicke wellige Flechten nach rückwärts verlaufen. Das Band hat in der Stirn ein Juwel. Das Gewand besteht aus Kleid und Mantel, beides von reicher und sicherer Faltung. Das Kleid wird mit breitem gewundenen Tuche unter den Brüsten gehalten. Darüber fällt von der linken Schulter her quer über den rechten Oberschenkel heruntergehend und hier einen heraufgenommenen Bausch des Kleides haltend der faltenreiche Mantel mit schmalen Fransen. Er wird in der ganzen Breite der Brust unterm Schlüsselbein durch ein kordelartig gewundenes Tuch gehalten, das außen geknotet durch Löcher läuft. Über das rechte Knie fällt er in ein paar kurzen Falten glatt, im übrigen aber mit langen flüssigen Falten zu den Füßen herab. So bleibt mit Ausnahme der Schulter der rechte Arm frei; er steckt in engem Ärmel, der am Unterarm drei Mal geknöpft ist. Beide Hände sind von guter Arbeit, die Finger schlank, die Gelenke tadellos, leicht geschwollen.

Es ist kein Zweifel: wir befinden uns hier im vorgeschrittenen XV. Jahrhundert und bei toskanischer Arbeit. Nirgends am Triumfbogen, allein das linke Laibungsflachbild ausgenommen, findet sich ähnliches an Haltung und Sicherheit der Ausführung. Was uns hier entgegentritt, ist vorgeschrittene Donatelloschule, rossellinisch-majanische Auffassung und Werkstatt, Anmut und Faltenreichtum, Gesichtsschnitt, Hand- und Gelenkbildung. Es hat nichts zu tun mit den unbeholfenen und doch so anspruchsvollen Werken einer neapolitanischen Werkstatt, wie sie uns hilflos in der Gerechtigkeit und der ersten (und vierten) Tugend vor Augen treten. Seine Eigenart ist durchaus florentinisch, nicht aber die zaghafte, schlichte und etwas trockene Art des Triumfzuges, sondern eine vorgeschrittenere, im vollen Fahrwasser der Jungauflebung schwimmende, die sieghaft ihre Stellung vor allen anderen Werkstätten behauptet.

Erst später wird die Frage zu entscheiden sein, wer der Künstler dieser schönen Gestalt sein mag. Hier muß nur kurz auf den Standpunkt eingegangen werden, den die Kritik bisher diesen Tugenden gegenüber eingenommen hat. v. Fabricy[1]) befindet sich bei der Mäßigung in derselben Verlegenheit wie

[1]) Berl. Jahrbuch 1899, S. 131.

bei den übrigen dreien. Vieles drängt ihn dazu, Peter von Mailand als Urheber dieser Werke anzusehen, also eine einheitliche Hand anzunehmen, was Bertaux zu einem „unbedingt" ausgestaltet. Peter käme schon deshalb allein in Frage, da das Nischenstockwerk erst 1465 angefangen sei, und daher nur er beteiligt sein könne. Allein abgesehen davon, daß sich dies Datum auch nur durch mehr oder minder angreifbare Schlußfolgerung findet, tauchen im letzten Drittel der 1400 in der Neapler Kunstgeschichte eine ganze Reihe von Künstlern auf, von denen wir vorläufig die Werke meist nicht bezeichnen können. Neben Jakob della Pila aus Mailand werden der Lombarde Meister Lukas, der Meister Stefan gen. Montagna von Florenz, der Meister Lorenz Infant von Rom, Meister Novello Paparo del Cilento genannt: sicherlich ist aus den Werkstätten dieser Meister manche der unzähligen Tugenden hervorgegangen, welche die Grabdenkmäler Neapels schmücken. Da nun v. Fabriczy auch den ganzen Triumfzug Peter von Mailand zuweist, so kommt er in die Notlage, die Führerin dort, dann auch die Klugheit auf der Schaumünze Margaretens von Anjou als Werke dieses Meisters mit unseren Tugenden zu vergleichen und zu finden, daß ihr Stil „völlig verschieden von (diesen) seinen zwei authentischen Schöpfungen" sei. Demgegenüber ist festzuhalten: der Triumfzug ist nicht „authentisch" von Peter von Mailand im Ganzen so wenig wie im Einzelnen, also auch nicht die Führerin. Der Triumfzug ist in der Ausführung, wie wir sahen, überhaupt nicht einheitlich: es kann ihm höchstens ein einheitlicher Entwurf zugrunde liegen; mindestens vier ganz verschiedene Meisterwerkstätten sind daran beteiligt. Und nicht anders steht es mit den Tugenden. Wenn daher v. Fabriczy darin Arbeiten sieht, „die sich in den breit angelegten ganz meisterhaft durchgearbeiteten Gewandmotiven, jede in verschiedener Weise eine römische Statue zum Muster gewählt und es dann auch ganz strikt und im Geiste eines viel reiferen Verständnisses der Antike nachgebildet haben," so können wir ihm nicht folgen. Meisterhaft durchgearbeitete Gewandmotive zeigt von allen fünf Werken nur die Mäßigung, kaum noch die dritte Figur, die Stärke. Und nur diese letztere, nicht aber die Mäßigung beruht auf der strikten Nachbildung eines römischen Standbildes, das noch ganz darin steckt, während die erste und vierte Tugend (die trotz der verschiedenen Haarbehandlung einer Werkstatt entstammen könnten), wie auch die Gerechtigkeit von S_3 aus einer Schule kommen, bei denen es ebensowenig auf meisterhaft durchgeführte Gewandmotive wie auf richtige Beobachtung der Antike, sondern auf Fabrikarbeit ankommt, die sich mit der Abwandlung verschiedener Typen in grober und liederlicher Ausführung begnügt. Jedenfalls ist der Unterschied unter diesen Tugenden so groß, daß wir die Mäßigung herausheben müssen und sie einer vorgeschrittenen Florentiner Werkstatt der 1400 zuzuweisen nicht zögern.

Ein weiteres Rätsel gibt die dritte Tugend auf. (Abb. 14, 2.) Nach oben um eine Halslänge kürzer und unten durch eine zweite Sockelplatte höher gestellt, erhebt sich mit den Sinnbildern der Stärke, der Säule und dem Modell

einer festen Burg diese antiken Gewandfiguren nachgebildete Gestalt. Es liegt ein römischer Hauch darüber, auch in der etwas pathetischen Größe der ganzen Haltung. Das nächste Vorbild bietet der für die Kunst der Auflebung schier unerschöpfliche Piniengarten des Vatikans. Dort befindet sich an der Ostwand III[1]) das Bruchstück einer 56 Zentimeter hohen Bachantin, deren Gewandung ziemlich lebhaft an unsere Tugend erinnert. Vermutlich hatte sie noch den rechten Arm, als sie der letzteren zum Vorbild diente. Die Nebris fiel weg; dafür nahm der Meister von einem anderen Muster typenmischend den jetzigen Chiton. Der Kopf wendet sich stolz erhoben zur linken Schulter; Nase und Mund sind verstümmelt, der Mund weit offen in Nachahmung antiker Mundbildung, die Augen groß, Sterne darin nicht angedeutet, mit kräftigen Brauen darüber. Alles das ist formelhaft, ohne naturalistisches Streben, ängstlich nach dem äußeren Eindrucke des antiken Vorbildes ausgeführt, und zeigt so die Merkmale der römischen Schule aus der Mitte der 1400. Unter dem wellig um die Stirn gelegten Haar befindet sich ein Band; ein zweites hält es um den Kopf zusammen. Der Kopf war abgebrochen und ist neu aufgesetzt; doch ist er ursprünglich, da die Haarlocken am Kopfe vollkommen mit denen auf der Schulter übereinstimmen. Die Schultern fallen stark ab, während 1 und 4 hohe Schultern haben. Der ausgestreckte rechte Arm liegt an einer schlanken gerieften Säule, die ihr Kapitell verloren hat. Die nach vorn gebogene Linke trägt das schon erwähnte Modell einer Burg.[2]) Die Gewandung stellt den doppelt gegürteten Chiton vor: unter den Brüsten umgibt den Leib ein in römischen Knoten geknüpftes gewundenes Tuch. Um erstere anzudeuten, verlaufen eine Menge von Falten trichterförmig in die Tiefen des Gürtels, um sich unterhalb viel senkrechter fortzusetzen und schließlich jenen Umbruch nachzuahmen, der durch die zweite Gürtung entstehen würde; hier ist er leblos und unnatürlich. Ein Stück Mantel, von dem man nicht weiß, woher er kommt, liegt über der Mitte des Unterkörpers bis ans Knie herab; er geht z. T. vor, z. T. hinter der Säule hin, so daß diese aussieht, als ob sie durch den Mantel gesteckt wäre. Der Künstler wußte nicht, wie er seinem Vorbilde die Säule hinzufügen sollte; er pfuscht. — Die vor dem Unterleib hergehende Bausche ist die wohlbekannte römischer Gewandbilder. Das Unterkleid fällt schwer auf die Füße herab, die in unschöner Weise die Zehen auf gleicher Höhe und in gleicher Lage hervorstrecken, so daß, wäre nicht das linke Knie ein wenig vorgeschoben, kaum Standbein und Spielbein zu unterscheiden wären. Unschöner und zugleich unfester kann nicht leicht eine Tugend auf die Füße gestellt werden. Dabei sind Finger und Zehen sehr lang. —

[1]) Amelung, Skulpt. vatik. Mus. I, Tafel 90, No. 11.

[2]) Seine Maße sind: Ganze Höhe 59, Unterbau mit Sockel 26, ohne Sockel 22, Breite des Sockels 22,5 Zentimeter. Der Durchschnitt ist etwa folgender (nach hinten verbreitert es sich):



Suchen wir diese Gestalt in die Kreise einzuordnen, die wir für den Triumfzug fanden, so fällt sofort die Ähnlichkeit mit der Führerin in die Augen. In der Tat finden wir hier ganz dieselben Mängel wie dort: einen ähnlichen Faltenwurf, so namentlich das Dreieck am Gewande über der Brust, die trichterförmig zum Gürtel hinab, senkrechter von dort ablaufenden Falten, die Mißbildung des Chitons, das lange unklar geordnete Untergewand, die Unsicherheit und Unschönheit der Bein- und Fußhaltung, dasselbe gewundene Tuch mit dem gleichen Knoten, die Haartracht usw. – Nur hat die Führerin Augensterne, die Tugend nicht. Aber über den Kreis, zu dem sie gehört, kann kein Zweifel sein: es ist der römische U.[1])

In vieler Beziehung nähert sich der Gerechtigkeit die vierte Tugend, die Klugheit. (Abb. 14, 3.) Wie 3 mußte auch sie erhöht werden und zwar bei einer ursprünglichen Größe von nur 2,40 m auf 2,58 m. Dabei ist der Körper ganz unverhältnismäßig kurz, und ein unverhältnismäßiger Kopf (1 : 5) sitzt darauf. Der Mund mit wulstigen Lippen ist geschlossen, die Nase sehr ausgeprägt. Um die ganz unverhältnismäßig hohe Stirn — sie nimmt mit dem Oberkopf fast die Hälfte des ganzen ein! —[2]) liegt ein breites faltiges Band. Auf dem Kopfe ist vorn ein mächtiger Haarwulst in kurzen Locken geordnet, ähnlich dem der Mäßigung. Mächtige Haarwulste gehen seitwärts in ziemlich enggehaltenen Wellen über die Ohren herab. Alles dies wie auch die Kopfhaltung ist von der Mäßigung abgeschrieben. Aber die Augen sind, indem sie das Lesen im Buche des linken Armes andeuten sollen, beinah geschlossen. Hier hat die Beobachtung am lebenden Modell, die sich auch sonst bemerkbar macht, mitgeholfen. Die Arbeit ist schülerhaft ungeschickt. Die Hände sind wie der Kopf mißgestaltet groß, die Linke mit Andeutung der Adern, die Rechte hält nach unmittelbarer Beobachtung das Buch. Das rechte Standbein ist etwas vorgestellt, der Vorderfuß sichtbar, aber die Zehen sind z. T. abgebrochen. Der linke Fuß am Spielbein ist erhoben. Die Gestalt steht besser als ihre Nachbarin. Auch die Gewandung ist richtiger und unmittelbarer als bei ihr. Das über starken Brüsten liegende Untergewand geht bis ans Schlüsselbein hinauf, wo es mit einfachem Saume gerade abschließt. Unmittelbar unter dem Busen ist es wie die Mäßigung gebunden. Die Falten liegen natürlich geordnet ziemlich eng darüber. Auf die Füße fällt es in wenigen richtigen Falten herab. Auch der schwere Mantel scheint nach dem lebenden Modelle gearbeitet zu sein. Er liegt über der rechten Schulter und ist unter dem linken Arm gerafft. Die linke Hüfte ist naturgemäß etwas vorgedrückt. Am Rande des Überwurfs befinden sich breite Wollfransen. Fast krampfhaft faßt die breite Rechte eine

[1]) Vgl. S. 106, S. 114. — Über das Modell, das sie trägt, bin ich in Zweifel, ob es etwa den ursprünglichen Entwurf des Königs für die Neue Burg oder den St. Vinzenzturm darstellt. Mit letzterem ist die Ähnlichkeit (vgl. die Abbildung bei Rolfs, Neapel II, S. 44) ziemlich groß. Um einen Barbaraturm handelt es sich nicht, denn dieser hat die überlieferten drei Fenster.

[2]) Vom Scheitel bis zu einer Linie in der Höhe der Brauen sind es 17, bis zur Kinnspitze 34 Einheiten.

Schlange, und das gleiche Sinnbild wiederholt sich in den zwei Schlangen rückwärts an dem stattlichen Buche, in dem die Klugheit liest. Der Faltenwurf dieses Obergewandes erinnert an den der Gerechtigkeit, namentlich vergleiche man die unterhöhlte runde Falte über dem rechten Knie mit der ähnlichen am linken Knie der genannten Tugend. Die Anlehnung an diese in der Gewandung, an die Mäßigung in der Haarbildung und Kopfhaltung, die ganz unverhältnismäßig gegliederte Gestalt im Verein mit dem Bemühen, nach dem lebenden Modell zu arbeiten, lassen auf eine schülerhafte Hand aus der gleichen neapolitanischen (?) Werkstatt schließen, aus der die Gerechtigkeit hervorging.

Mehr noch als alle die anderen — selbst die Gerechtigkeit mit ihrer Höhe von 2,63 m füllt diese Nischen nur unvollkommen aus — scheint die Klugheit den Gedanken nahe zu legen, daß die Tugenden gar nicht für die Nischen gearbeitet waren. Dies ist aber Gefühlssache. Wir geben uns also mit der Annahme zufrieden, daß die Tugenden dort von Anfang an aufgestellt waren, wo wir sie jetzt finden.

V. Die Krönung hat jene nach antiken Sarkofagabschlüssen abgewandelte Form eines flachen Bogens mit zwei Voluten an den Seiten, die mit Masken ausgefüllt sind. Der Bogen wird von einem mächtigen Lorbeerkranz umzogen. Das Bogenfeld füllen zwei gegeneinander gelehnte römische Flußgötter aus, in denen neapolitanische Ortsliebe den Sebeto und den Volturno erblicken will. Sie wenden die Köpfe zu einander, stützen den linken und rechten Ellbogen auf und halten Füllhörner. Das linke ist mit Efeu, das rechte mit Akantus in flacher Arbeit verziert. Der linke Gott trägt in den Haaren keinen Kranz, der rechte einen aus Weinlaub. Die Arbeit ist unglaublich roh und ungeschlacht. Wir sind sehr weit entfernt von der sauberen und meisterhaften Mache der wappenhaltenden Greifen in S_1 mit ihren Füllhörnern in feinster, wie Metalltriebarbeit behandelten Bildern. Nach antiken Vorbildern zu suchen, ist unnötig; am nächsten liegen vielleicht die Flachbilder der Bogenzwickel des linken Durchgangs vom Severusbogen. Wir haben es mit roh gearbeiteten Typenabwandlungen aus später Zeit zu tun.

Auf der Spitze erhebt sich zunächst eine Art verzierter Basis, auf der in Form eines Kapitells der Sockel für eine krönende Figur ruht. Es ist ein Heiliger Michael. Zu seinen Füßen liegt ein Drache mit Löwenkopf, der eine Schriftrolle (?) in die Höhe hält. Der rechte Arm des Erzengels ist im rechten Winkel erhoben und hielt vermutlich ein auf das Ungeheuer herniedersausendes Schwert. Rückwärts nur angedeutet befindet sich das Schild. Die Tracht ist die eines gewappneten Jünglings aus der Hochauflebung, die Arbeit sehr roh.[1]) Außerdem befanden sich noch bis zur jüngsten Herstellung in das Mauerwerk dahinter eingelassen ein Standbild des Heiligen Anton des Abtes und die Reste eines anderen gewappneten

[1]) Wie Laccetti a. a. O. S. 245 zu dem Urteile kommt: „la statua di S. Michele è poi finissimamente condotta e quasi tutt'ora levicata e lucida come alcuni marmi che Giovanni da Nola altrove ci mostra“ ist wohl nur aus dem Bestreben zu erklären, einen Neapler Künstler von Ruf dafür zu gewinnen.

Heiligen, die einige für den Heiligen Sebastian halten. Vielleicht war es ein Heiliger Georg, da Alfons unter dem Feldgeschrei der beiden Erzengel Neapel berann und auch, wie wir oben sahen, zwei Türme der Neuen Burg so benannte. Man hat diese Standbilder mit dem Mauerwerk ganz entfernt, und vom Standpunkte ihrer künstlerischen Wertlosigkeit wäre dagegen nicht viel einzuwenden. Richtiger aber dürfte es gewesen sein, wenn man sie auf einen Sockel über die beiden Masken zur Seite gesetzt hätte, wohin sie stilistisch gehören.[1]) Denselben Abschluß zeigt in Neapel z. B. das Grabmal des Kardinals Galeazzo Sanseverin[2]) im rechten Querschiff der Neuen Marienkirche: auf der Spitze der Heilige Michael, links und rechts die Heiligen Franz und Dominik. Auch das Innentor des Neapler Findelhauses hat diese Krönung, hier noch mit gotisierenden Krabben. Ähnlich dem Neapler H. Michael ist der des A. Bregno vom Grabmal des Kardinals Ludwig d'Albret in Aracoeli. — Allen diesen diente auch hier Florenz als Vorbild: Donatellos Krönung seiner Verkündigung in der Kreuzkirche, die Tür in dem zweiten Klosterhof dort usw.

Dagegen ist die Ausführung eine ganz rohe Arbeit des XVI. Jahrhunderts: wenn v. Fabriczy[3]) dazu auf Grund Sigismondis[4]) und Summontes[5]) die Ausschmückung des Bogens heranzieht, die bei Gelegenheit des Einzugs Karls V. am 25. XI. 1535 nach seinem siegreichen Zuge gegen Tunis stattfand, so ist dagegen nichts einzuwenden. Um dieselbe Zeit wurde auch das Kapuaner Tor verschönt, vor dem der Vizekönig den Kaiser erwartete, und an Stelle der Inschrift Ferdinandus Rex Nobilissimae Patriae das kaiserliche Wappen gesetzt. Für die Ausführung, die scheinbar in großer Eile betrieben wurde, wie es bei Werken der Gelegenheitskunst zu gehen pflegt, die Werkstatt Johann Merlians von Nola verantwortlich zu machen, scheint mir ein Unrecht gegen diesen nicht sehr genialen, aber doch tüchtigen und ziemlich gewissenhaften Meister zu sein. Auch Hannibal Kackavello, der ebenfalls erwähnt wird, kann nicht dafür angeführt werden; sonst hätte uns sein umständliches Tagebuch sicherlich nicht darüber im Zweifel gelassen.[6])

Für uns hat die Frage nur insofern wert, als es sich darum handelt, festzustellen, ob diese Krönung zu einem einheitlichen Entwurfe gehören kann oder nicht, was nach der Durchforschung des gesamten Bauwerks zu entscheiden sein wird.

VI. Wir gehen zum Innern des Bogens über. Über dem Eichenkranze links, dem Lorbeerkranze rechts erhebt sich auf jeder Seite ein Flachbild, eine

[1]) Womit nicht gesagt sein soll, daß diese Standbilder ursprünglich dort standen. Vielleicht standen sie auf dem Georgs- und Michaelsturme. Es war beliebt, die Türme einer Burg mit Bildwerken zu schmücken. Filarete, Traktat (v. Öttingen) S. 157.

[2]) Rolfs, Neapel II, 130.

[3]) Berl. Jahrb. 1899. S. 132 Anm. 3.

[4]) Descrizione della città di Napoli. 1788. II 345.

[5]) Storia . . di Napoli. 1602. IV 84.

[6]) Herausg. v. A. Filangieri. Napoli 1896.

„Geschichte"; darüber liegt ein Nischenstockwerk mit je zwei Nischen und ein kassettiertes Tonnengewölbe. (Abb. 17, 1 u. 2.)

Wir beginnen links: das Bildwerk steht auf schmalem profilierten Sockel zwischen zwei kannelierten korintischen Pilastern, über denen eine verzierte Leiste liegt. Dem rechten Pilaster fehlten ein Stück im Schaft und das Kapitell mit dem Stücke des Schaftes darunter. Auch die anstoßende Leiste hat hier ein Stück eingebüßt.

Das Bildwerk stellt einen mit Gewappneten gefüllten Raum dar, der sich im Hintergrunde durch eine Bogentür öffnet. Der Bogen trägt dieselbe Verzierung wie Donatellos Nische an Or San Michele und — ähnlich — die innere Haupttür der Heiliggeistkirche in Florenz.

Es fehlen die Nasenspitzen sämtlicher vorn stehender und zweier links in zweiter Linie stehender Ritter.[1]) Die Schnauze des Hundes im Vordergrunde ist glatt abgeschnitten. Die rechte Hand des Ritters links, Lanze und Kinn des zweiten Ritters links, ein Teil seines Schildes, die rechte erhobene Hand mit der Lanze der im Mittelpunkte stehenden Hauptfigur, die Backenteile des Helms rechts, die Lanze des Schildträgers rechts in ihrem oberen und unteren Teile und das obere Lanzenstück des rechten Ritters, sein Schild vorn, sowie die rechte Ecke der Umrahmung fehlen.

Die Gestalten sind schlank, tragen meist wohlgebildete Gesichter mit kräftig gezeichneten Augensternen und gruppieren sich in zwangloser Haltung um die Mittelgestalt, die würdevoll aus dem Ganzen hervortritt. Nur wenig Haar ist sichtbar, fast gar kein Faltenwerk, so daß der Stilkritik zwei wichtige Hilfsmittel entgehen. Dazu stecken die Hände meist in Panzerhandschuhen.

Die Tiefe des Raumes ergibt sich zwanglos durch die geschickt in die verschiedensten Ebenen gestellten Figuren und die vorzüglich perspektivisch angeordnete Decke; sie ist vier Kassetten tief, nimmt aber knapp die Hälfte der Decke des rechten Laibungsbildwerkes ein und wirkt doch weit richtiger und tiefer als letztere, die drückend herabgeht.

Die beherrschend in der Mitte stehende Figur ist eine edle schlanke Gestalt mit jugendlichem Kopfe. Um das Haar, das in kurzen Locken in die Stirn fällt, liegt ein dicker Kranz mit einer Rosette vorn. Die mit bestimmt eingerissenen Sternen versehenen Augen blicken stolz und schwärmerisch aufwärts, wie nach einer glorreich verbrachten soldatischen Tat. Ähnlich verzückte Augen machen auch der alte Kämpe hinter ihm über der rechten Schulter, und der Jüngling links außen: es ist, als ob wir uns unter einer Schar von Kreuzfahrern befänden! Der

[1]) Was zu der von S a r n e l l i, Guida de' forestieri. Napoli 1639 berichteten seltsamen Mär Veranlassung gegeben hat, die Flachbilder rechts und links seien im Wettstreite zweier Künstler entstanden, mit der Vereinbarung, daß der siegreiche das Recht haben sollte, den Gestalten des unterliegenden die Nasen abzuschlagen. Richtig bemerkt hierzu M a r i a n o d'A y a l a (Napoli militare. Napoli 1847; abgedruckt bei V o l p i c e l l a, Storia dei Monumenti delle due Sicilie. II. Napoli 1847, S. 625), daß dann der Künstler des linken Werkes die des rechten hätte verstümmeln müssen, nicht umgekehrt!

Held hat den rechten Arm erhoben, mit der Linken faßt er den Griff des in der Scheide steckenden Schwertes. Von der verstümmelten Rechten ging, wie der Ansatz am rechten Fuß erkennen laßt, eine Lanze herab.[1]) Die Gestalt ruht leicht und fest auf dem linken Bein, das rechte spielt völlig zwanglos zur Seite. Der schlanke Körper ist mit einer vortrefflichen, ganz glatten Panzerung bedeckt, die den Schmuck einer jeden Waffensammlung bilden würde. Zu seinen Füßen liegt, das rechte Vorderbein vor sich gestreckt, ein mächtiger Hund mit Maulkorb. Zur Rechten und Linken dieses durch Haltung wie Rüstung gleich ausgezeichneten Ritters stehen zwei jugendliche Knappen, ebenfalls in Ausdruck, Bewegung und Anzug den Edelmann verratend. Der zur Linken trägt in der Rechten den Helm des Herrn; in der Linken hält er den Schaft einer schweren Lanze. Er trägt kurzen Brokatkittel mit vortrefflich ausgeführtem Muster und enganliegende Hosen, kurze leicht zugespitzte Schuhe. Den Kopf bedeckt ein schön verzierter Helm, dessen oberen Teil ein eherner Löwenkopf bildet. Das schöne jugendliche Gesicht mit eingeritzten Augensternen blickt etwas zur Rechten gewendet. Sein Gegenstück zur Linken hat eine ähnliche Sturmhaube auf dem frei und in schöner Gegenbewegung gegen seine Körperhaltung zur rechten Schulter gewendeten Kopf.[2]) Der Helm ist mit einem Kranze von Kamelien umwunden. Sein Träger ist ebenfalls bewaffnet: Schienen bedecken Arme und Beine, und ein reiches Brokatwams das Kettenpanzerhemd. In der Rechten hält er den Rest einer Lanze, in der Linken das Schild seines Herrn mit dem Wappen des Herzogs von Kalabrien: ein schräggeviertes Schild, im oberen und unteren Viertel die vier roten Balken der Aragon auf Goldgrund, im rechten und linken Viertel der gekrönte, gespreizte Adler. Der untere Teil gibt uns die Darstellung der flüchtigen Dafne mit dem Lorbeer; Apollon bleibt unsichtbar auf dem zurückgebogenen Teil des Schildes. Ähnlich prachtvoll ist der Schild des Ritters links; er ist mit einem von Genien und Putten gehaltenen und umkränzten Wappen (der Aragon?) verziert. Sein Träger von männlich hoher Gestalt ist wie der Knappe neben ihm bewaffnet. Sein Kettenpanzerhemd wird unten breit sichtbar, und dessen Ärmel liegen über dem Oberarm. Der Wams ist vorn mit der Flamme des Königs Alfons auf einer Art Altar verziert. Er ist unbedeckt und wendet den ausdrucksvollen Kopf mit kurzgewelltem Haar zu seiner linken Schulter aufwärts. Eine ganze Figur zeigt der nach rechts gewandte Ritter mit zur rechten Schulter zurückgenommenem Kopfe; mit der Linken greift er in die obere Innenschlaufe seines aufgestellten Schildes; in der Rechten liegt das Bruchstück der über die Schulter genommenen Lanze. Den Kopf bedeckt die Sturmhaube. Außer diesen fünf Rittern sind noch die Köpfe

[1]) v. Fabriczy meint, Berl. Jahrb. 1899, S. 135, er sei „im Begriffe, das Schwert in die Scheide zu stecken". Dies ist wohl ein durch die Fotografie veranlaßter Irrtum. Die Hellebarde in der ausgestreckten Linken zeigt auch der siegreiche Gonsalvo auf einer Schaumünze von 1503. Vgl. D. Köhler, Münzbeschreibung. 1741. S. 18.

[2]) Der lose sitzende Kopf wurde auf meine Veranlassung richtig befestigt. Ältere Fotografien geben die frühere ganz ausdruckslose Bewegung, s. die Abb. Tafel 17 und 18.

von einem halben Dutzend anderer dahinter sichtbar, unter denen besonders der unbedeckte Kopf eines Mannes mit Vollbart über der rechten Schulter der mittleren Hauptfigur und der mit Sturmhaube bedeckte eines ungewöhnlich roh dreinschauenden Mannes mit breitem Munde auffallen.

Alle diese Köpfe sind von natürlicher, edler Lebendigkeit, so daß trotz der geringen Anzahl von Figuren — 5 ganze und 6—8 mehr oder minder sichtbare Köpfe — der Saal von einer großen Menge angefüllt zu sein scheint; eine Wirkung, die weder bei dem großen Triumfalflachbild noch bei dem der rechten Laibung auch nur annähernd so vollkommen erreicht wird. Die große Masse des Kriegsvolkes wird dann noch durch den einfachen Kunstgriff betont, daß in der Toröffnung des Hintergrundes perspektivisch aneinandergereihte Köpfe im Parademarsch herabkommen. Auch nach den Seiten ist der Raum geöffnet, und von links tritt ein Mann mit seltsam spitzem Helm herein. Von ausgezeichneter Feinheit sind die Verzierungen der Rückwand: ausschreitende Knäbchen mit schweren Lanzen und Schilden mit dem Wappen der Aragon als Krieger dargestellt in einem Rahmen, auf denen trompetende Putten sitzen; in dem mit einem Kranz umzogenen Halbbogen der Krönung zwischen ihnen erkennt man rechts Leda mit dem Schwane im Schoße, links einen liegenden nackten Mann. Ebenso vorzüglich gearbeitet wie alle diese feinen Einzelheiten ist die in vollendeter Perspektive verkürzte Decke mit achteckigen Kassetten, die als Mittelpunkt das Wappen der Aragon umgeben, das prächtige linke Kapitell, in dem drei nackte Putten meisterhaft zusammengestellt sind, und vor allem auch die Deckleiste mit einem Bande von 26 ganz kleinen ausgelassen spielenden nackten Putten, die Metallguß nachahmt. Sie ruft unmittelbar den Kaminfries des Engelsaals in die Erinnerung, den 1476—80 Dominik Rosselli verfertigte.[1]) Am Anfang und in der Mitte der Leiste sind drei Schildchen aufgelegt, welche die Sinnbilder des Königs Alfons tragen, links den verschlungenen (gordischen) Knoten, die Flamme; dann das Buch; das vierte, die Ähren, fehlt. Die beiden ersten Schildchen sitzen schief, als ob sie einen Gußfehler nachahmten. In der Tat haben wir uns diese Flachwerke vergoldet vorzustellen, so daß sie wie glänzende Erzarbeit erschienen. Ihre dunkle Färbung rührt von der einstigen Vergoldung her. Die Arbeit übertrifft an Feinheit der Ausführung, Klarheit und Sicherheit des Aufbaus, Adel der Haltung und Bewegung, bildnisartigem Ausdruck der Köpfe alles andere, was wir mit Ausnahme der Mäßigung und bis zu einem gewissen Grade auch des Königsstückes im Triumfzuge bisher am ganzen Bogen angetroffen haben. Es verrät sich in allen Einzelheiten und im ganzen so deutlich die florentinische Schule, daß v. Fabriczy denn auch das Werk ohne weiteres einem der beim Denkmale beschäftigten Donatelloschüler zuweist.[2]) Wir bescheiden uns hier mit der Zuteilung zum florentinischen Kreise.

[1]) v. Fabriczy, Berl. Jahrb. 1898. S. 30 und Budinich, Palazzo ducale d'Urbino. Triest, 1904, S. 91, 93.
[2]) v Fabriczy a. a. O. S. 137.

Was ist dargestellt?

Vasari-Milanesi[1]) sagt: einige Bildwerke stellen den Triumfzug des Königs Alfons I. dar, andere, insbesondere die der Laibungen im Innern des Bogens und die Erztüren des Wilhelm Monaco, geben uns die Siege Ferdinands I. und Alfons' gegen die aufrührerischen Barone — eine Bemerkung, die, wenn sie richtig verstanden wird, in Geltung bleibt. Freilich im Gegensatz zu allen neueren Erklärern, die sämtlich auf v. Fabriczy fußen. Dieser verknüpft beide Bildwerke der Laibung wie den Triumfzug mit dem Könige Alfons I.: im rechten habe der Künstler offenbar den Auszug des Königs zur Eroberung des Landes und seiner Hauptstadt darzustellen beabsichtigt; das Flachbild links stelle eine Huldigung nach errungenem Siege dar, gleichsam die Begründung seiner staatlichen Macht; vorn am Tor haben wir den Triumfzug.[2]) Auch Burger sieht in der Hauptfigur jedesmal Alfons I. In seinem Aufsatz über Isaias von Pisa[3]) meint er: . . . . „wer einmal genötigt war, vergleichende Porträtstudien im Quattrocento zu machen, weiß, auf welchen schwanken Boden man sich hier stellt, wenn man Porträtähnlichkeit zu einer Beweisführung heranzieht. Man braucht nur die Porträts des Alfonso am Triumfbogen in Neapel unter sich und mit Pisanelloschen Münzen zu vergleichen, um zu sehen, welch weiten Spielraum hier sich die Kunst in der Nachahmung der Natur noch gestatten durfte". — Wären jene drei Gestalten am Triumfbogen alle drei Bildnisse des Königs Alfons I., so könnte von einem weiten Spielraum der Kunst gar nicht mehr die Rede sein: jede Bildnisähnlichkeit fiele überhaupt fort. Nun ist sie aber schlagend zwischen den Münzen Pisanellos, Pauls von Ragusa und dem Kopfe des Triumfzuges, trotzdem letzterer so arg verstümmelt ist. Ebenso unverkennbar ist sie zwischen diesen und dem marmornen Brustbilde des Dominik von Montemignano in Wien. (Vgl. Abb. 80.) Nicht die Kunstübung des XV., sondern die Beweisführung der XX. Jahrhunderts mutet uns hier Unmögliches zu (vgl. S. 99). Wir haben in Alfons I., wie ihn die genannten Bildnisse ohne Unterschied darstellen, einen nicht mehr jungen Mann vor uns — er war 1393 geboren! — von nicht hoher Gestalt, aufgedunsenem Gesichte, rundlichem Körper, mit straff herabgehendem Haare. Daß er in den Bildnissen im ganzen etwas jünger erscheint,

[1]) II. 483.

[2]) v. Fabriczy a. a. O. S. 135 ff. Er stützt seine Ansicht von der Gleichheit der drei dargestellten Hauptfiguren auch damit, daß in jeder der drei Bildwerke nur je ein einziger bärtiger Kopf neben all den übrigen glattrasierten Gesichtern vorkommen. Auf dem rechten sei es ein gemeiner Krieger, auf dem Triumfzuge und hier auf dem linken aber eine und dieselbe bei Hofe besonders beliebte Persönlichkeit: sie seien beide sehr ähnlich, und im Triumfzuge folge er als dritter unter den Edlen, in unserem Flachbilde stehe er rechts hinter dem Könige. Vielleicht sei es ein Spanier. — Im Triumfzuge gibt es mehrere bärtige Köpfe, und eine Ähnlichkeit liegt nicht vor. Was wir an Ähnlichkeit bei beiden Flachbildern erkennen, geht, wie wir sehen werden, auf Werkstatterinnerung zurück. Daß der roh ausschauende Kopf über der linken Schulter der Mittelfigur einen spanischen Maranen darstellt, ist ja möglich: er ist insofern nteressant, als sich ein ähnlicher Kopf auf dem rechten Laibungsflachbild und auf dem Altarwerk von Avignon wiederholt; der Typ des rohen Söldnerführers jener Tage.

[3]) Mir gütigst in der Handschrift zur Verfügung gestellt. Berl. Jahrb. 1907.

ist weder ihm noch dem darstellenden Künstler zu verargen: man war bei Hofe und noch dazu einem der 1400. Welche Ähnlichkeit besteht nun zwischen diesem König und der schlanken Gestalt im Mittelpunkte des linken Flachbildes? Soweit ich sehen kann, nicht die allergeringste, es sei denn, daß man das etwas rundliche Gesicht ins Treffen führen will. Angenommen aber auch, es wäre Alfons: wie wollte man erklären, daß er auf dem Triumfzug als Fünfziger dargestellt ist, während er hier, wo unter allen Umständen eine Darstellung aus späterer Zeit vorliegt, um die Hälfte jünger erscheint?

Zieht man die weit vorgeschrittene Kunstfertigkeit in Betracht, in der das linke Werk im Verhältnis zum rechten und zum Triumfzuge steht, so ergibt sich eine geschichtliche Reihenfolge in der Weise, daß der Triumfzug vorangeht; dann folgt das rechte Laibungsflachbild, endlich unser linkes. Wäre es umgekehrt, d. h. beruhte das rechte auf dem linken, so ist es ganz unmöglich, sich vorzustellen, wie das erstere voller Mängel im Aufbau, in der Perspektive, in Haltung, in Bewegung, wie es ist, das letztere habe nachahmen wollen; wohl aber ist alle Unvollkommenheit von rechts bei links verschwunden, da der Meister jene sah und verbessern konnte, wenn auch sein Auftrag wie üblich gelautet haben mag: nach dem Vorbilde des rechten „Sieges" einen linken anzufertigen, mit dem eben so üblichen Zusatze, es möglichst besser zu machen als das Vorbild!

Wir sehen in der Hauptgestalt des linken Flachbildes mit Vasari den Herzog von Kalabrien, den späteren Alfons II., in der Darstellung dessen größte Waffentat, die Einnahme von Otranto vom Jahre 1481. Alfons stände also in der Blüte seiner Jahre, als Dreißigjähriger vor uns. Wir besitzen andere Bildnisse von ihm aus dieser Zeit. So findet er sich einmal auf der Schaumünze, deren Kehrseite in sinnbildlicher Darstellung seinen Sieg über die Florentiner bei Monte Imperiale (Poggibonsi) am 7. September 1479 feiert.[1]) „Der flache Profilkopf des jungen Fürsten ist von feiner Individualität"[2]) und ähnelt unserm Kopfe durchaus. Eine andere sehr bekannte Schaumünze verewigt Alfons' Einnahme von Otranto. Dieser Sieg über die Türken war das weitaus größte Ereignis im Leben des jungen Fürsten. Von seiner Bedeutung und dem Widerhall, den er im ganzen kristlichen Europa hatte, kann man sich heute nur schwer mehr einen Begriff machen. Damals fürchtete man ernstlich, nachdem kaum 30 Jahre vorher Konstantinopel gefallen war, daß ganz Europa von den Heiden würde in Besitz genommen werden. Als diese dann wirklich 1480 in Süd-Italien einfielen, kannte die Furcht keine Grenzen, und das Schlimmste schien nahe gerückt. König Ferdinand I. selbst schreibt in seiner Not seinem Gesandten beim Papste unterm 14. August 1480: . . „Et più, chi ignora che, obtinendo él Turco questa impresa contra nui, come certamente et sencia dubio obtenerà, se subito non se remedia, tuto lu stato de la

[1]) Auch dieser Sieg könnte in Betracht kommen.

[2]) Bode, Florent. Bildhauer, S. 305. Er gibt sie Bertoldo. Abgeb. bei v. Fabriczy, Medaillen (1903) S. 52.

eclesia, et tuto el resto de Italia non è perduto" . .[1]) Was Wunder, daß die ganze Kristenheit die glückliche Einnahme der Stadt, die am 10. August 1481 erfolgte, wie die Erlösung von einem schweren Alpdruck empfand und den jugendlichen Sieger über die Maßen pries?[2]) Als Triumfator kehrte er im blühenden Alter von 30 Jahren nach Neapel zurück, die Gebeine der „800 Märtyrer von Otranto", mit sich führend, die sich lieber den Kopf hatten abschlagen lassen, als Muhamedaner werden.[3]) Wie außerordentlich das Ereignis gefeiert wurde, geht auch daraus hervor, daß außer dreien auf Alfons bei dieser Gelegenheit geschlagenen Schaumünzen auch eine von Papst Sixtus IV. entstand, die auf der Kehrseite eine Constantia mit Gefangenen, Waffen und Galeeren zu ihren Füßen und die Jahreszahl 1481 zeigt. Ebenso wie diese ist die andere von Andreas Guazzalotti von Prato angefertigt, von der sich auch ein Stück im Neapler Nazionalmuseum befindet.[4])

Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt unser Flachbild, so erklärt sich leicht der schon hervorgehobene schwärmerisch-stolze Zug auf den Gesichtern der Hauptfiguren: handelte es sich doch um eine Art von Kreuzzug gegen die Ungläubigen. — Ferdinand I. scheint ja große Stücke auf seinen Sohn gehalten zu haben. Jedenfalls waren beide einig in dem Bestreben, ihre Taten durch Künstler zu verherrlichen. Dabei zeigt Alfons in der Wahl seiner Künstler einen guten Geschmack. Von seinem Aufenthalt in Florenz her empfiehlt er seinem Vater die Maler, die — nach Vasari II. 485 — sein wunderbares von Benedikt Majano errichtetes Lustschloß von Poggioreale ausmalen.[5])

Den einst berühmten Springbrunnen von Mezzokanone errichtet er, wie die Geschichte sagt, „ex jussu patris".[6]) Alfons wird auch die Duchesca verdankt, zu der Julian von Sangallo 1483 das Modell persönlich überbringt. Das Kapuaner Tor entsteht sicherlich unter seiner Fürsorge; kurz, es gibt nichts, was unserer Annahme, daß es sich hier um die Verherrlichung des Siegers von Otranto handelt, widerspräche; nicht der Ort, wurde doch der Triumfbogen des ersten Königs nach und nach ein Gesamtdenkmal des Herrscherhauses der Aragonen; nicht die Persönlichkeit, denn die Ähnlichkeit zwischen den Schaumünzen und unserer Hauptfigur ist unabweisbar. Schließlich auch nicht die Zeit der Entstehung. Freilich scheidet damit dieses Stück aus unserer Betrachtung aus; denn da es erst nach

[1]) Lettera di Ferdinando, Re di Napoli, ad Anello Arcamono, suo oratore presso il Pontefice Sisto IV. Arch. Stor. Nap. VI (1881), S. 610.

[2]) Capaccio (Forastiero S. 247) bemerkt, diese eine Tat habe genügt, Alfons aus der niedrigen Meinung seiner Zeitgenossen herauszuheben.

[3]) Summonte, Historia III. 500 ff.

[4]) Kupfer vergoldet, No. 67 535, — Bargello No. 56. Abbildung s. v. Fabriczy, Medaillen (1903), S. 51.

[5]) „Per dipingere nel palazzo di Poggio reale i fatti di quel re nella guerra contro i Baroni" Vasari-Milanesi II 485

[6]) Summonte, Historia III. 503.

1481 kann angefertigt worden sein, hat Franz Laurana auch mittelbar nichts mehr damit zu tun. Wie es dennoch mit ihm leise zusammenhängt, wird sich herausstellen, wenn wir an die Zuteilung der Bildwerke des Bogens herantreten. Hier mag genügen, daß wir unser Flachwerk wohl in eine spätere Zeit, aber zweifellos in den florentinischen Kreis einreihen zu müssen glauben. —

Die Verbindung zwischen der großen „Geschichte" und dem Nischenstockwerk stellt ein Fries her, der sich in der Höhe des oben erwähnten Zwischenstücks hinzieht, das die Imposten in der Mitte teilt. Eine wohldurchdachte Anordnung, die wie der Eichenkranz und die Sockelbank im Innern auf den einheitlichen Entwurf eines Künstlers hinweist, der alle baulichen Bedingungen erfassend die gestellte Aufgabe sinnreich löst.

Die Arbeit auch dieses Frieses ist gut und weist ebenso nach Florenz wie das große Flachbild. An den Ecken befinden sich Masken, aus deren Mund das den ganzen Fries entlang laufende Wasser strömt. Wir haben oben schon auf die antiken Vorbilder verwiesen, deren Bart in Wasser übergeht: vielleicht beruht auch unser Vorwurf nur auf der Abwandlung eines solchen. Jedenfalls kann nicht zweifelhaft sein, wo der Künstler sein Vorbild fand: es ist wieder Florenz, die Nische von Or San Michele mit den Eckmasken Donatellos und seine Kapitelle von der Verkündigung in der Kreuzkirche. Auch werden wir uns nicht mehr wundern, wenn wir für die Meerungeheuer, Eroten, Nereiden und Tritonen, welche die Wellen gar lustig beleben, nach einem genauen antiken Vorbild vergeblich suchen. Darauf kam es den Meistern der Auflebung gar nicht an: gefiel ihnen in der alten Formenwelt, was sie sahen, so brachten sie es an, ganz unbekümmert darum, ob sie damit eine Typenmischung begingen, die den klassischen Archäologen in Verzweiflung bringen könnte. Ob die Masken antiken Darstellungen von Windgöttern entsprechen, ficht sie nicht an; es werden wasserspeiende Meergötter daraus. Auch der Löwenkopf ist ein zu allen möglichen Verrichtungen verwendbarer Vorwurf, der sich auf den Sarkofagdeckeln der Alten darbot, und von Donatello schon am Cosciagrabmal verwendet wird. Die Meernimfen links auf dem Seelöwen (rechts auf dem Seekentauren) weist Karl Robert[1]) als vermutlich von zwei so verbundenen Sargbruchstücken stammend nach, wie sie sich an der Gartenseite der Villa Medizi zu Rom befinden. Größere Ähnlichkeit weist eine Zeichnung des Codex Eskurialensis auf. Man findet auf Blatt 8 b einen Sarkofag mit Seegöttern, der nach der Aufschrift in der Auflebung in der Franzkirche zu Trastevere stand: er zeigt auf dem fließenden Wasser eine ganz ähnliche Anlage wie unser Fries. Fast gleich ist die Meernimfe rechts auf dem Kentauren; nur hält der am Triumfbogen die Leier, der des Sarkofags einen Stein. Auch ist die Nimfe nur ein Halbakt. Der Sarkofag kam von der Franzkirche ins kapitolinische Museum und mit der französischen Kriegsbeute ins Louvre (Denonsaal). Er ist sehr oft abgezeichnet worden: so findet er sich im Wolfegger Skizzenbuch,

[1]) v. Fabriczy, Berl. Jahrb. 1902, S. 15/16.

Blatt 29 b, 30, im Koburger, in Windsor mehrfach.[1]) Auch ein jetzt verschollener Sarkofag, der in demselben Kodex Blatt 15b (S. 75 des Textes) abgebildet und besprochen ist und in der Apostelkirche stand, kommt in seiner allgemeinen Eigenart in Betracht. Ein auf dem Widder spielender Tritone findet sich Blatt 58 (Text S. 142). Robert vergleicht ihn einem Eros, der sich auf einem zwischen 1880 und 90 in Rom gefundenen Sarge befinde; der auf den zwei Delfinen — „oder ist es ein doppelköpfiger?" — gleiche einem im Pariser Münzkabinet. Doppelte Delfine befinden sich auch auf einem Sarkofagrande im Vatikan, Bibliothekgang No. 192, scheinbar doppelköpfige, in Wirklichkeit doppelte auf dem flachen Rand des Sarkofags im Lateran XII, 826 (?) und auf einem kristlichen oben im Gang (E Scala coem. Praetextati). Alles das sind aber so gebräuchliche alte Vorwürfe, daß nach einem besonderen Stücke zu suchen überflüssig ist. So zeigt die Vorderseite eines Sarkofags im Garten des archäologischen Instituts zu Rom (links vom Eingang) gleich eine ganze Musterkarte: in der Mitte eine Maske, deren Bart in Wellen übergeht, rechts und links Nimfen auf Meerwiddern und Meerlöwen, an der Schmalseite mit dem Schwanz sich kreuzende Delfine. Aber Pisa und Florenz reichten auch in dieser Beziehung für die toskanischen Meister vollkommen aus; sie brauchten deswegen nicht nach Rom zu gehen. So bietet der Pisaner Friedhof in den Nereidensarkofagen eine Fülle der schönsten Vorwürfe dieser Art. Ebenso finden sich in den Uffizien mehrere antike Sarkofage (No. 78, 84 u. a), die mit ihren Nimfenpaaren, Hippokampen und Meergöttern in mehr oder minder willkürlicher Abwandlung und Typenmischung auch für den ganzen Triumfbogen ausgereicht haben würden. —

Wir wenden uns zum Flachbild der rechten Laibung. (Abb. 17, 1. 19.)

Es stellt ebenfalls einen nach vorn offenen Raum mit flacher Kassettendecke dar, der sich im Hintergrunde in drei gleich hohen Bogentüren, nach rechts und links in je einer solchen öffnet. Die Decke wird durch zwei Balken getragen, die an der Rückwand auf zwei korintischen Pilastern, an der offenen Vorderseite auf zwei dünnen Rundsäulen ruhen, die im unteren Teile mit Pfeifen, im oberen gerieft, im mittleren mit Windungen geschmückt sind. Die Begrenzung an den Seiten geschieht wie links durch schmale geriefte Pfeiler, oben durch einen Fries mit Wasserfiguren. Die ganze bauliche Anordnung ist ängstlich schematisch und unfrei, die Perspektive der tief herabgehenden Decke unbeholfen, indem der Augenpunkt offenbar zu hoch angenommen, auch nicht richtig zusammengelegt ist.[2]) Der vordere rechte Teil der Decke ist arg verstümmelt; ebenso fehlen der obere Teil der rechten Säule, einige Hellebarden, das Schwert des einen Ritters

[1]) H. Egger, Codex Escurialensis. Wien 1906. I. 8. II. 60.

[2]) Die äußeren Linien der Decke schneiden sich zwischen den Oberschenkeln der mittleren Figur, die inneren der Balken dagegen oben an deren Brustmitte. Der Beweggrund war offenbar der, das mittlere Tor im Verhältnis zu den Seitenöffnungen nicht übermäßig weit zu machen. In der gleichen Weise laufen die Linien der Seitendecke in dem unteren, die des Mittelstücks in dem oberen Punkte zusammen.

links, ebenso das eines ganz rechts stehenden, die Sehne einer Armbrust links, der obere Schlaufen im Schilde des Königs und einige Kleinigkeiten. Auch hier wird die Stilkritik erschwert durch den Mangel an Falten und durch die meist gepanzerten Hände.

Der Aufbau zerfällt durch die Säulen deutlich in drei Gruppen. Die mittlere wird durch die Gestalt in Halsberg, die rechte durch den von seinem Schildknappen nach rechts stürmenden Ritter mit dem Hunde, die linke durch den jugendlichen Ritter mit Schildknappen und Löwen beherrscht.

Der König in der Mitte steht „bis an die Zähne gewappnet" mit dem fest hingesetzten linken Standbein, das rechte spielend seitwärts gestellt, die Rechte an den Schwertgriff gelegt, bereit, es aus der Scheide zu ziehen, die Linke auf den Rand des großen Schildes gestützt. Er blickt nicht ganz geradeaus, sondern etwas in der Richtung seiner linken Schulter. Schon hierbei fällt die Gleichartigkeit des Aufbaus mit dem Gegenüber auf. Die Richtung der Aufmerksamkeit geht von dem Kranze des in der Mitte der Ritter stehenden Herrschers nach außen, nach dem Ausgange des Tores zu. Der König, der einen schweren Topfhelm trägt, wendet die tiefeingeritzten Augen leicht zu seiner Linken. Ein Halsberg umschließt das Kinn und verdeckt den Mund. Die Nase ist nur schwach gebogen. Große Augen liegen in einem eher mageren als vollen Gesicht, das nur dem Kinn zu voller wird. Starke Brauen stoßen mit tiefer Furche am Nasenansatz zusammen, und die Stirn springt im Schatten der Stahlhaube vor. Es erscheint wie das verwitterte Gesicht eines Fünfzigers. Die Gestalt ist untersetzt, wie auch die meisten übrigen dieses Bildes, dessen Köpfe stark und plump auf den kurzen Körpern sitzen und nach dem Hintergrunde zu an Plumpheit noch zunehmen. — Den König umgeben ein Keulenträger und ein Schildknappe — sein Schild trägt das Wappen der Aragon, die vier senkrechten roten Balken auf Goldgrund, — in der rechten Gruppe ein Schildträger mit dem Wappen von Aragon-Sizilien und ein zum Angriff schreitender Begleiter, in der linken Gruppe ein Helmknappe, ebenfalls mit einem sich fast in der gleichen Richtung und Haltung befindenden Ritter. Der Ritter rechts trägt über seinem Harnisch von der linken Schulter zur Hüfte das breite Band des Ordens der Stola, auf dem das Liliengefäß der Verkündigung gestickt ist. Weitere Sinnzeichen finden sich nicht. Rechts zwischen den ausschreitenden Beinen des vorwärtsstürmenden Ritters (seine Rechte, die den Schwertgriff umfaßt, wie die um die Keule gelegte des Knappen zur Rechten des Königs und die des Helmträgers links sind die einzigen ungepanzerten und haben stark geaderte Rücken) befindet sich ein Hund von ähnlicher Rasse wie sein Gegenüber, aber weit weniger mächtig und lebendig. Links entspricht ihm ein an der Kette liegender Löwe.[1]) Den Hintergrund füllen Gestalten, die sich teils ganz nach vorn wenden,

[1]) Von altersher wurden in der Neuen Burg Löwen gehalten: es war eine alte Herrschererinnerung römischer Art. Aus dem Jahre 1316 ist die Zahlung des Gehaltes an einen Perrotto von Hennegau erhalten, dem die Löwen anvertraut waren (De Blasiis, Le Case Angioine. Arch. Stor. Nap. 1897, 290). Am 20. August 1334 befiehlt König Robert, im Hofe des Kapuaner Schlosses zu Neapel ein Gelaß einzurichten

wie auf einer Fotografie, teils, um einige Abwechslung in das Bild zu bringen, in Seitenansicht sich befinden, alles in allem etwa zwei Dutzend Köpfe, die eine schlecht gegliederte unklare Masse bilden. Die Gesichter, meist rund und plump, sind in der Mehrzahl bartlos und meist unglaublich roh im Ausdruck. Die dicken Köpfe befinden sich in einem wunderlichen Widerspruche mit der kleinlichen und schematischen Gestaltung des Raumes mit den engen Öffnungen des Hintergrundes: sie erscheinen wie ungeschlachte Riesen in einer Puppenstube.

Der Grundsatz, der beim Aufbau dieses Flachbildes zum Ausdruck kommt, ist der gleiche, wie beim großen Triumfzug: massenhaft hintereinander gestellte Figuren, die vorderen in vollem Rund, die hinteren aufgeklebt; ein gedrängter schlecht gegliederter Haufen mit allerhand Ansätzen zu Leben und Beweglichkeit, die auf halbem Wege stecken bleiben: wie ist doch das Gegenüber zugleich viel ruhiger und doch belebter, viel weniger angefüllt und doch reicher, viel weniger Pose und doch Haltung! Nun fanden wir bereits einen geistigen Zusammenhang zwischen dem großen Triumfzug und der Kreuztragung in Avignon: hier ist er noch weit stärker und wird erhöht durch die Wiederkehr einiger Typen auf beiden Werken. Hier wie dort finden sich die rohen ungeschlachten Züge der dicken Köpfe auf kurzen gedrungenen Körpern; hier wie dort eine ähnliche Haarbehandlung, die gleichen glotzenden Augen mit eingerissenen Sternen, die gespaltene fleischige Unterlippe; das alles auch dort in gedrängter Fülle aufgebaut: vorn in voller Figur, hinten aufgeklebt, die Gesichter wie vor dem fotografischen Apparat posierend meist nach vorn gewendet.

Auch in diesem Falle hängt die Deutung des Dargestellten eng mit der Möglichkeit zusammen, den Meister dieser Tafel zu ergründen. v. Fabriczy — und alle, die ihm folgen — sehen in der Hauptgestalt den zum Kriege aufbrechenden König Alfons I. Freilich sei die Ähnlichkeit „nicht geglückt“. Jedenfalls ist es nicht der wohlgenährte, immerhin noch frische Alfons des Triumfzuges und der Münzen. Dann könnte es vielleicht Ferdinand I. sein. Allein, da ergibt sich, daß überhaupt

und wohl zu befestigen, um darin einen Löwen unterzubringen, den der Hof auf dem Staden bei S. Niklas hielt. Auch soll man für die Überführung einen hölzernen Käfig anfertigen (Arch. Stor. Nap. VIII [1883] S. 12). Am 9. September 1438 übergibt der Maure Hamer Mendorra dem Könige Alfons als Gesandter des Herrschers von Tunis fünf Berberpferde, zwei Löwen und eine pardische Löwin. Am folgenden Tage erhält Petruccio von Katania als Löwenwärter Tuchstoff, um sich einen Anzug daraus machen zu lassen (Minieri-Riccio, Alcuni fatti. Arch. Stor. Nap. 1881. S. 16/17). Die Löwen scheinen sich nicht immer gut benommen zu haben, denn am 13. Februar 1439 zahlt Alfons dem Johann von Kapua vier Dukaten „für einige Schäden, die seine Löwen an dessen Hause angerichtet haben“ (ebendort S. 19). Am 31. Januar 1456 erhält Dominik Galnez drei Dukaten als Wärter des Königlichen Hauslöwen („leone domestico“, das. S. 443). Vielleicht ist dies derselbe Löwe, der auf dem Flachbilde erscheint. Am 29. April 1457 sendet Alfons auf einem venezianischen Schiffe den „lioniere del regno di Valenza“ namens Johann Rialbes nach Valenzia, um dorthin den Löwen zu bringen, den er vom König von Tunis zum Geschenk erhalten hat (Minieri-Riccio, ebendort S. 456). 1545 erbaut der Vizekönig Toledo noch einen zweiten Löwenzwinger unterhalb der Laube des Beverelloturmes gegenüber dem Vinzenzturm. Johann von Österreich läßt sie 1571 alle töten, weil sie einen seiner Pagen aufgefressen hatten. Capaccio, Forastiero S. 833. — Capasso, Arch. Stor. Nap. S. 617. Anm. 3. — Vgl. S. 55.

keine Ähnlichkeit vorhanden ist, wenn wir nicht ein so starkes „Idealisieren" annehmen wollen, wie man es zwischen Alfons von Kalabrien und dem Könige eingerichtet hatte. Als treffliche Bildnisse des Nachfolgers Alfons' sind benutzbar der von Ferdinand im Jahre 1465 geschlagene Dukat[1]) und die Brustbilder im Louvre (Abb. 71,1), über der Tür des Pianurahauses in Neapel und das Erzbrustbild im Neapler Nazionalmuseum,[2]) sowie die sitzende Marmorfigur von der Krönungsgruppe in Florenz.[3]) Da Ferdinand 1424 geboren war, so gibt uns das Münzbild einen Vierziger. Das gleiche Alter stellt das Marmorbrustbild im Louvre dar, ein vorgerückteres das Erz im Neapler Museum: alle zeigen aber eine so ausgesprochene Eigenart, daß über die Unähnlichkeit mit unserer mittleren Gestalt gar kein Zweifel möglich ist. Ferdinand hat sehr kleine zusammengekniffene Augen — hier sind sie groß und weit; Ferdinand hat eine ziemlich gerade Nase, hier ist sie gebogen; Ferdinand hat ein volles, gedunsenes Gesicht, hier ist es mager; Ferdinand ist mit vierzig Jahren in der Blüte seines Mannesalters, hier ist ein gereifter Mann dargestellt, der den Sechzigern nahesteht. So wenig Ähnlichkeit aber zwischen Ferdinand und unserer mittleren Figur besteht, um so größer ist sie zwischen jenem und dem Ritter rechts mit dem Hunde zwischen den Füßen, dem Knappen mit dem königlichen Wappenschilde dahinter. Er holt angriffsbereit zum Schlage aus. Die untersetzte Gestalt, das volle Gesicht mit den kleinen Augen, dem doppelten Kinn, dem fleischigen Munde, der wenig gebogenen Nase entsprechen ihm in einem Alter von 38—40 Jahren aufs beste: dazu die hervorragende Stellung, die Bedienung durch den Knappen mit dem königlichen Schilde, der Hund[4]) — kurz, es scheint mir nicht ausgeschlossen, in dieser Gestalt des Königs Sohn Ferdinand zu erblicken.

Ist dies aber der Fall, so bleibt für die Hauptgestalt allerdings nur der König Alfons selbst übrig; und die Unähnlichkeit mit diesem, wie er gegen das Ende seines Lebens mag ausgesehen haben, ist nicht so groß, daß sie ihn ausschlösse: m Gegenteil, stellt man den verhüllenden Halsberg in Rechnung, so blickt uns zwar nicht mehr der frische Fünfziger des Triumfbogens entgegen, wohl aber erinnern Hakennase, Augen und Brauen an den alternden König Alfons. Eine

---

1) Sambon, Rivista Italiana di Numismatica. 1893. I 73.

2) Rolfs, Neapel II, S. 71, 172. — Die von Spinazzola, Nap. Nob. 1901. 100 außerdem angeführten, nämlich l'immagine della Gran Sala di Castelnuovo, quella dell'arco d'Arazona, il rilievo di S. Martino e quello della Porta Nolana sind teils rein hypothetisch, teils weiß man nicht, was gemeint ist.

3) Supino, L'incoronazione di Ferdinando d'Aragona. Fizenze. 1903.

4) Sie wurden zur Jagd am Hofe Alfons' verwendet. Unterm 19. IX. 1443 zahlt Alfons 1 Duk. 1 Tari 10 Gran, um bei dem Heiligen Anton von Padua einige Messen lesen zu lassen, damit ein verlorener Jagdhund wiedergefunden werde. Vgl. Miniero-Riccio, Alcuni fatti. Arch. Stor. Nap. VI (1881) S. 242. Die Namen der Hunde waren in einem eigenen Buche eingetragen. So erhält der Bibliothekar des Königs Ferdinand unterm 7. März 1466 vier Tari für Papier für zwei in Pergament gebundene Bücher, deren eins die Namen der Jäger, das andere die der Jagdhunde enthielt: Vgl. Barone, Le Cedole. Arch. Stor. Nap. IX (1884) S. 207. — Vgl. auch die Schilderung im Weißkunig (Alwin Schultz, Wien. Jahrb. VI. 1888. S. 44): „die hund waren fast groß und stark . . . und etlich hund waren beklaydt mit seyden manigerlay farb und heten halspand, mit gold, silber und vein perlen geziert."

Art von Lösung wäre durch die Annahme gegeben, daß der König über der Anfertigung dieses Flachbildes wegstarb, und daß dessen Ausführung Künstlern anvertraut wurde, die ihn nicht mehr persönlich kannten oder doch nicht mehr nach dem Leben modellieren konnten. Da König Ferdinand zu seiner eigenen Verherrlichung — an die er bis zur Niederwerfung der aufrührerischen Barone im Jahre 1462 nicht denken konnte — den rückwärtigen Teil des Tordurchgangs bestimmt hat, wovon die Erztüren des Wilhelm Monako und die Reste über B_3 Zeugnis ablegen, so kann man sich die Sache so vorstellen, daß der König noch ein von Alfons in Auftrag gegebenes Werk nach dessen Tode ausführen ließ. Ja, wir würden dafür in der Gestalt des sehr jugendlichen ausfallenden Ritters links einen Anhaltspunkt gewinnen, wenn es gestattet ist, in ihm eine Ähnlichkeit mit der Mittelfigur des linken Flachbildes zu finden, d. h. also in ihm den allerdings noch fast knabenhaften Alfons von Kalabrien zu erblicken. Dieser war 1448 geboren: hier ist er als 16—17 jähriger Jüngling dargestellt; die Anfertigung — oder Vollendung? — würde also in die Jahre 1464—66 fallen. Um diese Zeit war Laurana in Frankreich; halten wir aber an seiner unmittelbaren Beteiligung bei diesem Bildwerke fest, so müssen wir uns bequemen, in der Hauptfigur den König Alfons in der Erscheinung zu erblicken, die er kurz vor seinem Tode geboten haben mag, die Anfertigung des Werkes also ins Jahr 1458 verlegen.

Die Entscheidung hierüber mag an anderer Stelle versucht werden. —

So wenig sich das rechte Flachwerk künstlerisch mit dem linken messen kann, ebenso wenig ist dies der Fall mit dem unfrei und formelhaft ausgeführten Fries, der darüber liegt. Etwas ähnliches wie den köstlichen Kinderreigen drüben suchen wir als Abschluß des Werkes vergeblich; wir finden an seiner Stelle hier ein lebloses lesbisches Kyma mit Perlenschnur. Der Gegenstand des Frieses darüber ist der gleiche wie links: aus drei Masken quillt Wasser, auf dessen Wellen — hier von einer Regelmäßigkeit, die sie ganz „trocken" erscheinen lassen — sich allerhand Meergötter belustigen. Die Typenmischung ist hier noch größer als drüben: man findet über die antiken Vorbilder das Nötige in der Abhandlung v. Fabriczy's, wo Karl Robert sich bemüht, einigermaßen annähernde Muster zu finden.[1]) —

Über den Unterschied in der Mache zwischen dem rechten und linken Friese ist kein Wort zu verlieren; hier tote Werkstattarbeit ohne ausgesprochene Eigenart, dort toskanische Feinheit und Tüchtigkeit. —

Über den Flachbildern erhebt sich ein System von paarweis angeordneten Nischen, die durch geriefte, im unteren Teil mit Pfeifen besetzte Pilaster eingerahmt werden. Der Bogen ruht wie bei S_4 auf dreiviertel runden, gerieften korintischen Säulchen und ist auch im Innern durchweg gerieft. Die unteren Riefen sind mit Pfeifen versehen. Nur der rückwärtige Teil ist von zwei glatten

---

[1]) Berl. Jahrb. 1902, S. 15 u. 16. — Vgl. auch Amelung, Sculpturen des Vatikan. Mus.-Tafel 38, No. 69, Tafel 5 (Nereide) usw.

Streifen ausgefüllt, da er wohl von Bildwerken verdeckt sein sollte: heute sind sämtliche Nischen leer, haben ihren Schmuck vielleicht niemals erhalten. — Über dem trennenden Gesimse erhebt sich die Muschel mit einem Durchmesser von 60 cm; nur die vordere rechts hat einen solchen von 61 cm (von Zahnschnitt zu Zahnschnitt gemessen). Die Muschel hat elf Riefen, deren untere mit dreifachen Dachschuppen — teilweise vom Mittelpunkt ausgehend — angefüllt sind. Die am besten gearbeitete ist die vordere rechts, während die bezeichnende Innenfüllung der unteren Riefen bei den anderen zwei links mißverstanden, bei der hinteren rechts schon roh und entartet ist. Die Zwickel sind mit Blattwerk gefüllt. Die Kapitelle der Pfeiler wie auch der Säulen sind verschieden und von ungleicher Arbeit: sehr sauber und zierlich die beiden ersten links, kräftig und wohl am besten das letzte links; das erste rechts ist unfein, das mittlere ausgebrochen, das rückwärtige befriedigend.

Die Anordnung der Nischen an dieser Stelle ist wohl die eigene Erfindung des Meisters. Als antikes Vorbild ließe sich nur der Triumfbogen von Saloniki anführen; er enthält eine Reihe von sieben und von fünf Muschelnischen mit einer Archivolte mit Blattwerk. Sie nehmen, soweit erkennbar, Viktorien auf.[1]) In Neapel sollten sie vermutlich die übrigen drei Tugenden des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung, sowie einen Erzengel oder dergl. aufnehmen, die an der Vorderseite keinen Platz fanden. Ist dies richtig, so ist der innere Zusammenhang von S_4 mit diesem Teile des Bogens, dessen Einteilung als ursprünglich schon durch das Zwischenstück der Imposten bewiesen wird, zweifellos, und damit auch die Einheitlichkeit des Entwurfes wahrscheinlich gemacht.[2]) —

Das kassettierte Tonnengewölbe B_1 (Abb. 21, 3) hat eine Tiefe von 1,86 m und trägt vier Reihen rechteckiger einfach profilierter Kassetten, die Seite zu 18 cm, der Durchmesser zu 46 cm. In der Mitte des Gewölbes befindet sich ein Rund; darin das Wappen mit dem Krückenkreuz von Jerusalem und der Krone, das von zwei geflügelten Engeln mäßiger Arbeit gehalten wird. Dem Rund zur Liebe müssen sie ihre Unterschenkel stark verrenken. Im ganzen haben wir auf jeder Seite $4 \times 7 = 28$, also 56 Kassetten, ferner noch je zwei ober- und unterhalb des Wappens, also alles in allem 60 Kassetten. Die letzteren vier tragen die Sinnzeichen des Königs Alfons: Ährenbüschel, (gordischen) Knoten, offenes vom Rücken sichtbares Buch und Flamme auf altarartigem Gestell mit der flachbogigen Krönung wie die des Triumfbogens selbst. Die Kassetten tragen abwechselnd dreifach geflügelte Engelsköpfe und Blumenkronen. Die Mitte der Blüte unten links, 2. Reihe und 4. Reihe, trägt je einen feiner gearbeiteten Männer- und Frauenkopf. Es

[1]) K.-F. Kinch, L'arc de triomphe de Salonique. Paris 1890. Tafel VI. (Pfeiler Südwest-Nordost), S. 27, 28. Laibung rechts.

[2]) Natürlich konnten die vier unteren Nischen einem späteren Baumeister den Gedanken eingegeben haben, eine gleiche Anzahl als oberes Stockwerk zu verwenden: aber dieser Gang der Entwicklung ist doch gegenuber jenem sehr gezwungen und wenig einleuchtend.

sind keine Bildnisse, sondern Nachahmungen antiker Köpfe, der Mann im Vollbart erinnert an einen Mark Aurel, die Frau mit Stirnbinde, schwerlockigem Haar und Augäpfeln mit tiefeingerissenen Sternen an eine Viktoria oder dergl., wie er denn dem kranzhaltenden Engel vom linken Bogenzwickel in S_3 nicht unähnlich ist. Die geflügelten Engelsköpfe sind nach Machart und Ausdruck sehr verschieden: vom pausbackig-kindlichen bis zum mager-knabenhaften, vom ernsten zum lachenden, vom frisch-künstlerischen zum hausbacken-werkstättischen. Karakteristisch lachend mit sichtbaren Zähnen des Oberkiefers, Augenfältchen, scharfgezeichnetem Haar, lebhaften Augen mit bestimmt eingerissenen Sternen ist der vierte der zweiten Reihe links, dessen Arbeit an die der Mäßigung erinnert. Auch das Gefieder seiner Schwingen ist von der guten Art der Greifenflügel im unteren Bogenfelde. Ähnlich ist der vierte der ersten Reihe rechts. Einer Meduse nachgebildet scheint der vierte der sechsten Reihe links. An den besseren kranzhaltenden Engel in S_3 erinnert auch der erste der zweiten Reihe rechts. Er trägt einen Reifen im schön gearbeiteten Haar: vorn an der Stirn mit Beeren, rechts und links mit efeuartigen Blättern. — Unter den Blumenkronen befinden sich rechts drei mit Tierkörpern in der Mitte; die erste der ersten Reihe hat einen halben nach links schreitenden Greifen; die dritte derselben Reihe ein halbes nach rechts gehendes Pferd, die dritte der dritten Reihe einen Löwenkopf. Auch die durch das Anstoßen der Achtecke entstehenden Vierecke sind mit kleinen Rosetten verziert.

Wie die Machart weist auch das Vorbild wiederum nach Florenz: die Florentiner Werkstätte führte in Neapel aus, was ihren Genossen Brunelleskos Pazzikapelle an Reichtum von Formen und Gedanken darbot: das Gewölbe, die Kassetten, die geflügelten Engelsköpfe Desiderios. Die achteckigen Kassetten verwendet auch Michelozzo an seiner Kapelle des Gekreuzigten in S. Miniato, und für ihre mannigfaltigste Ausschmückung bot Pisa alle nur erdenkbaren Vorwürfe, wie wir sie im Gange, Saal XIII des Museums verfolgen können. Auch dieser Teil des Bogens gehört also dem florentinischen Kreise an.

VII. Anders das Tonnengewölbe B_2 (Abb. 21, 2). Es war bis vor kurzem rückwärts vermauert und bot daher die Form einer Nische dar, für die es auch gemeinhin gehalten wurde. Die Herstellung 1904 hat gezeigt, daß auch S_3 vollkommen als Triumfbogen gedacht ist: was immer daher aus ästhetischen Gründen angeführt worden sein mag, daß die Nische sich wohl für eine flachbildnerische Gruppe, nicht aber für ein vollständiges Rundwerk oder gar ein Reiterstandbild eigne, ist hinfällig, ganz abgesehen davon, daß man letzteres Standbild ja auch quer in eine Nische hätte aufstellen können.

B_2 besteht aus vier Reihen von je sechzehn viereckigen Kassetten, im ganzen also eigentlich 64 Kassetten; davon werden indes vier in der Mitte von dem Wappen Alfons' I eingenommen: einem eiförmigen, unten zugespitzten Schilde mit den vier senkrechten Balken, darüber die Krone, das Ganze von zwei geflügelten Engeln gehalten. Das Wappen ist nach dem Innern der Burg zu gerichtet. Die Kassetten sind mit verzierten Hohlkehlen gerahmt und tragen im

mittleren Felde nach dem Grundsatze des B_1 abwechselnd Köpfe und Rosetten; auch ein Greifen- und ein Löwenkopf finden sich. Die Schlußsteine vor und hinter dem Wappen sind mit den vier Sinnzeichen Alfons' geschmückt, die auf Tartschen[1]) angebracht sind. Nach außen gekehrt ist links auf gotischem Altar die Flamme, rechts das vom Rücken gesehene aufgeschlagene Buch mit je fünf Nägeln auf den Deckeln, sieben Lesezeichen, die aus den Blättern hängen, und zwei Schließen; gegenüber zum Burginnern gewendet das Büschel von sechs zusammengebundenen Weizenähren und der in der Form eines Rades geschlungene (gordische) Knoten — alles in durchaus naturalistischer Ausführung. Die Rosetten sind schlechte Nachbildungen alter Muster. Ein Bildniskopf scheint der untere links in der dritten Reihe zu sein: er ist mit einer Mütze versehen nach Art eines Meisters, und mag den der Werkstatt darstellen, deren Arbeiten wir vor uns haben. Welchem Kreise sie gehören, kann nicht zweifelhaft sein: da ist dieselbe naturalistisch lebendige, aber liederliche Ausführung, und in den Wappen haltenden Engeln finden wir die gleichen wilden, flüssigen, gehäuften Falten, die fliegenden Schulterbauschen, die hohen vorgebogenen Schulterstücke der Schwingen, die wir als Merkzeichen des lombardisch-toskanischen Kreises kennen lernten.

VIII. Durchschreiten wir B_1, so gelangen wir in eine hohe gewölbte Halle, die sich auf dem Grundriss eines breiten Rechtecks hinter die Bogenwand legt. König Ferdinand wählte sie und das innere Tor, das in die Burg führt, zur bildnerischen Verherrlichung seiner Taten. Welche praktische Bestimmung sie namentlich in bezug auf die Verteidigung hatte, würde Aufgabe einer technischen Untersuchung sein. Da sich unmittelbar hinter der rückwärtigen Wand der Ausschnitt für das Fallgatter befindet, so nehme ich an, daß vor ihr die Wölbung durch Gußlöcher unterbrochen war. Ein einzelnes Loch ist, wie oben bemerkt wurde, noch erhalten.

Die durch den vorderen Bau des Triumfbogens gegebene Gliederung setzt sich ganz organisch in dieser Vorhalle fort. Da das Gelände ansteigt, so verschwindet der Unterbau des Bogens, dessen Höhe hier erst völlig klar wird; der darüber liegende Sockel zieht sich dagegen in die Halle hinein und bildet an der Rückwand die Unterlage für B_3, indem er, wie der Boden nach dem Hofe zu ansteigt, von 68 cm auf 26 cm Höhe sinkt.[2])

In der Höhe des Bogenkämpfers wird ein Gesims an allen vier Innenseiten durchgeführt, an der Rückwand nur durch die Anlage der Ferdinandsnische über B_3 unterbrochen. Unterhalb des Gesimses sind die Wände mit sorgfältig gefugten Marmorplatten bekleidet, die an den Schmalseiten unten an einer Bankanlage ihren Abschluß finden. Auch hierin finden wir Florenz mit seiner Vorliebe für die umlaufende Bank, finden wir insbesondere die Pazzikapelle als Muster vor.

Dagegen ist die Rückseite der Bogenwand aufwärts ganz unbekleidet ge-

---

[1]) Einer auch in Florenz beliebten Form: Wappen im Bargellohofe von 1438, 1460, 1473 usw.

[2]) Die Gesamtsteigung ist etwa 75 cm.

blieben und zeigt bis zum Gewölbe nur rohen Kalkbewurf; die Halle blieb also in ihrer Ausschmückung unvollendet. Man hielt damit an, als die Nische Ferdinands über B_3 zum größten Teile fertig war. Die Seitenwände zeigen bis zum Ansatze der Wölbung auch aufwärts mit glattem Marmor belegte Flächen. In der Ecke links bemerkt man eine ausgesparte, jetzt vermauerte Fensteroffnung, deren Zweck mit der Verteidigung der Toranlage zusammenhängen mag.

Völlig gegliedert und bis zum oberen Gewölbe mit Marmor bekleidet ist die Rückwand der Halle, hinter welcher sich das Fallgatter befand: sie ist durch den Bogen B_3 mit dem Innenhofe der Burg verbunden, und dieser Bogen, der mit der Verherrlichung Ferdinands I. geschmückt ist, bildet einen weiteren Triumfbogen an diesem zum Gedenken der Großtaten des aragonischen Herrschergeschlechts bestimmten Bauwerk.

Laurana kann an dieser Anlage nicht mehr beteiligt gewesen sein; denn vor der Beendigung des Aufstandes der Barone konnte Ferdinand nicht daran denken, und um diese Zeit ist er in Frankreich, um nur noch einmal auf nicht allzu lange Zeit mehr nach Neapel zurückzukehren. In diese letztere aber fallen Aufgaben, die sie genügend ausfüllen und für andere keine Zeit mehr übrig lassen.

Die nachfolgende Beschreibung überschreitet daher streng genommen den Rahmen dieser Schrift. Sie mag ihre Entschuldigung darin finden, daß sie das Gesamtbild vervollständigt; daß sie zur Erledigung der Fragen nach den beim Triumfbogen beteiligten Künstlern schwer zu entbehren ist; endlich aber, daß sie bisher überhaupt noch nicht zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung gemacht wurde.

Der Aufbau ist einfach, entfernt sich aber dadurch von dem System des vorderen Bogens, des römischen Triumfbogens überhaupt, daß er das Gebälk über dem Bogen ganz ebenso wie die Attika ausschaltet und beides zu einem flachen, rechteckigen Nischensystem auflöst, das in mehreren Stockwerken den bildnerischen Schmuck aufzunehmen bestimmt ist. Für diese Stockwerke werden dann freilich die Verhältnisse des vorderen Bogens so ziemlich bewahrt; so daß auch dieser Bogen, wären sie vorhanden, ein außerordentlich hoch liegendes Gebälk und eine ebensolche Attika aufweisen würde. Rechts und links flankiert ihn je eine korintische Dreiviertel-Säule, die vor einem Pilaster mit selbständigem Gesimse steht und auch in der Höhe des Bogenkämpfers (der wie bei B_1 und B_2 auf viereckigen Pfeilern — hier mit glatten Wänden — ruht) ein eigenes Gesimsstück aufweist, eine frühe Häufung der Formen, wie sie erst in der Hochauflebung zur vollen Entwicklung kommt.

Unmittelbar über dem Bogen liegt als der Rest eines Architravs eine schmale Leiste, darüber entwickelt sich eine rechteckige, flache Nische, welche jetzt nur ein ziemlich verstümmeltes von Engeln gehaltenes Wappen enthält, aber wohl zur Aufnahme weiteren Schmuckes bestimmt war. Das viergeteilte Schild war in den Feldern bemalt; die flachen Wappenteile scheinen weggemeißelt zu sein.

Die Wappenhalter sind zwei nackte Knaben als Engel, deren rechter oder linker Arm verstümmelt ist: er lag, wie noch eine Hand rechts zeigt, an den Ecken des Schildes. Der rechtsstehende Knabe umfaßt mit der Rechten eine vom Schilde aufgehende Stange (mit Standarte?); der linksstehende lehnt leicht und anmutig die Linke an das Schild. Beide tragen im Haar schöne dicke Kränze von Blättern und Blumen verschiedener Art. Der linke Engel wendet den Kopf zur rechten Schulter, steht auf dem rechten Bein und spielt mit dem seitwärts gestellten linken. Die rechte Hüfte ist herausgebogen. Über den Leib geht von der linken Schulter bis tief zum unteren Teile des Oberschenkels die Sehne eines Bogens, der auf dem Rücken hängt. Der Kopf der vollständig körperlichen Gestalt ist rund. Die Augen ohne Stern waren eingemalt; sie sind von schematisch mandelförmiger Form, eher klein als groß. Die Nase ist klein und stumpf, der Mund klein, geöffnet, die Ohren groß mit weiter Muschel. Das Haar legt sich in weichen Locken auf die Stirn und hinter die Ohren; einzelne verlaufen weich im Fleische. Der mit guten Halsfalten versehene Hals ist kräftig, der Körper schlank und von weichen Formen, als wenn ein Eros sein Vorbild gewesen wäre. Er steht wie sein Gefährte auf nachgeahmtem Felsgrund — vielleicht auf dem Diamantberge, der ein Sinnbild Ferdinands bildete.[1]) Die Flügel sind in der Art der Greifenschwingen der großen Bogenzwickel von straffer, regelmäßiger, kräftiger Arbeit. — Der rechte Engel mit einem Köcher hat seinen Unterschenkel und das Schulterstück des linken Flügels eingebüßt. Dafür ist die linke am Schilde liegende Hand erhalten geblieben. Sie hat ziemlich schlanke Finger mit wohlgebildeten Nägeln, bei denen die Nagelfalte an den Wurzeln sichtbar ist; ebenso bei den an der Mittelstange liegenden Nägeln. Die Körper- und Kopfhaltung ist entsprechend der des linken Gefährten zur Rechten gewendet. Der Kopf ist ebenfalls rund; da der Knabe lacht, so sind die sternlosen, mandelförmigen Augen noch kleiner, der Mund in den Winkeln in die Höhe gezogen, die Oberzähne sichtbar. Die Ohren sind ebenfalls kräftig, groß, abstehend und von derselben Bildung wie links; dagegen sind die Haare nicht lockig, sondern kurz spitzsträhnig.

Die Arbeit ist sauber: sie erinnert an die der Greifen: aber sie ist in keiner Weise genial. Sie ist Werkstattarbeit des toskanischen Kreises, der weit vorgeschritten sich jeder Aufgabe ohne Bedenken gewachsen fühlt: die Formen des Fleisches, die Bewegung, der freie Ansatz der Gelenke — alles weist auf das vorgerückte 1400 hin.

Das Gesims über den Säulen springt weit vor und war wohl zur Aufnahme von Standbildern bestimmt. Darauf deutet die ganz flach gehaltene Nischenarchitektur an der Wand hin.[2]) Auch sind Zapfenlöcher dafür vorhanden.

Über dem Wappen befinden sich unter einer sich darüber öffnenden vier-

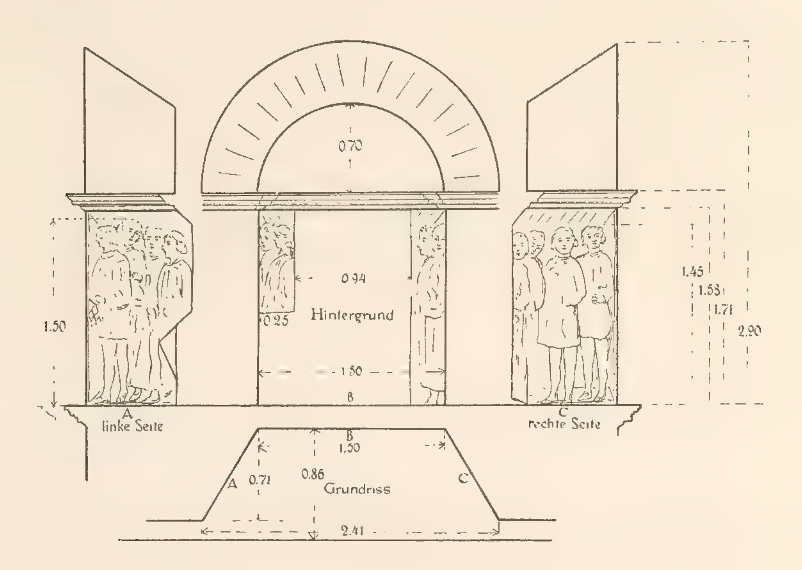
[1]) Vgl. Spinazzola, Porta Nolana. Napol. Nobil. X (1901) S. 100 und derselbe neuerdings Nap. Nob. XV (1906) S. 111.

[2]) Höhe 2,20 m, Tiefe des Vorsprungs 50—51 cm, Breite 94 cm.

eckigen Nische die beiden in schönen antiken Großbuchstaben gehaltenen Hexameter:

SVCCESSI REGNO PATRIO CVNCTISQVE PROBATVS
ET TRABEAM ET REGNI SACRVM DIADEMA RECEPI

eine Inschrift, die ihrem Inhalte nach nur auf Ferdinand I. gehen kann und andeutet, wir wir uns die in der Nische stehende Gruppe werden zu denken haben.

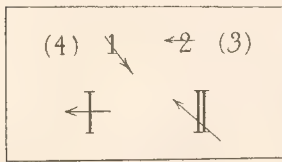


Der Grundriß der Nische ist ein Trapez mit einer vorderen Breite von 2,41 m, einer rückwärtigen von 1,50 m, sowie einer Tiefe von 0,71 m; sie liegt um 15 cm vom Rande der Inschriftplatte zurück. Ihre Gesamthöhe vorn bis zur Scheitelhöhe des sie überspannenden Bogens ist 2,90 m, rückwärts 2,41 m. Das Gesims zwischen dem Bogen und dem unteren Hauptteil schneidet rückwärts daher ein Rechteck von 1,50 m, vorn von 2,41 m Breite zu 1,71 m Höhe ab. Das Bogenfeld hat einen Halbmesser von 0,70 m. Die Nische ist in einen flachen hoch hinaufgehenden Bogen wiederum in der Form eines Triumfbogens hineingestellt und oben mit einem Giebel gekrönt, dessen Feld mit einem Bildwerk ausgefüllt werden sollte: es ist roh behauen geblieben. An den Seiten rahmen die Nische zwei Pfeiler ein, die mit regelmäßigen, schlecht und nachlässig gearbeiteten

Arabesken besetzt sind. Das Gesimse der Kämpfer setzt sich durch die Nische hin fort und durch den oberen Teil der oben besprochenen flachen Nischen rechts und links an der Rückwand. Über dem unteren Teil unserer Mittelnische liegt eine Decke von zwei Reihen gleicher Kassetten, welche die perspektivische Vertiefung des Raumes darstellen sollen. Das Bogengewölbe ist eine kassettierte Tonne, die sich in fünf Reihen von je elf Kassetten ebenfalls perspektivisch verjüngt. Dies geschieht in sehr werkstattmäßig minderer Arbeit durch Halbierung der Kassettenrosette. In dem eingeschlossenen Mondfelde der Rückwand befinden sich zwei plumpe Fensteröffnungen, aus denen zwei roh gearbeitete Köpfe herausschauen. Sie sind bartlos, tragen grobe Züge, aufgeworfene Lippen, sehr kleine sternlose Augen, platte Nasen.

Das Hauptbildwerk des unteren Raumes ist durch das fehlende Mittelstück zerstört. Rechts und links stehen Reihen von sich nicht verjüngenden Gestalten auf einem sehr stark in die Höhe gehenden Boden, die bei der rohen Arbeit der dicken flachen Köpfe mit sternlosen Augen und schlechter Haarbehandlung, den dünnen, mageren Beinen, den ungeschickten Bewegungen, schlechten Händen mit derben Gliedern keinen Anspruch auf hohen künstlerischen Wert machen können. Die größte Gestalt zur Linken ist 1,50, zur Rechten nur 1,45 m hoch. — Rechts und links befinden sich endlich zwei Gitterfenster; über jedem zwischen Voluten eine schalenartige runde Höhlung, die wohl einen Kopf aufnehmen sollte.

Für die Bildwerke der Nischenwände bemerken wir im einzelnen noch folgendes:



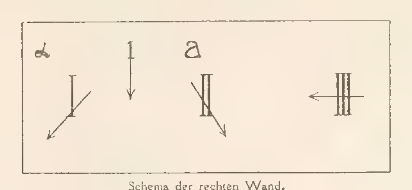
Schema der linken Wand der Nische.

Das linke Stück hat zwei ganze Figuren, zwei Köpfe und zwei angedeutete Köpfe. Mit Ausnahme von 1 bewegen sich alle vom Hintergrunde nach vorn. Die Reliefwirkung ist verfehlt. So erhält I, der sich zu seiner Rechten wendet, einen flachen Oberkopf und einen sehr stark entwickelten Hinterkopf; 1, der sich hinter I befindet, streckt sein ebenfalls äußerst starkes Hinterhaupt über dessen linker Schulter weit vor. — I trägt in der Linken einen Kardinalshut: es ist ein Jüngling mit bauschigem Haar. Seine Tracht besteht aus einem verzierten Halskragen mit einem Kittelrock darüber. Auf der Brust liegen hinten parallele Falten; die Arme stecken in mäßigen Schinkenärmeln mit Falten an der Schulter. Am Schoß und Vorderteil sind Fransen. Die Beine sind mager, die Füße einwärts gestellt, die Schuhe ohne Schnäbel, nach innen geschnürt. Die Hände sind glatt, die Augen ohne Stern und klein, die Stirn sehr niedrig, die Ohren unsichtbar. — II ist ein älterer bartloser Mann mit eingefallenen Wangen, sehr starken Brauen, deren Haar angedeutet ist, sternlosen Augen, starken Backenknochen, schwächlichem Ohrzipfel. Die Nasenspitze ist abgeschlagen. Sehr karakteristisch sind die Hände: der Handrücken mit einem Netz überfeiner Äderchen bedeckt, die Finger sind lang und schematisch; ihre Gelenke

stark angedeutet. Das Haar ist kurzsträhnig mit scharfem Absatz an der Schläfe und geht tief in die sehr niedrige Stirn. Er steckt in tief herabgehendem Talar mit langen Ärmeln und Schuhen mit einer Schnalle über dem Spann. — I ist bartlos mit starken Brauen, deren Haare wie bei II angedeutet sind. Zwischen den Augen und auf der niederen Stirn liegen starke Falten. Auch er ist mit einem Talar bekleidet, dessen Faltenwerk tot und flach erscheint.

Das Mittelstück an der Rückwand ist nur in einem Bruchstück der linken oberen Ecke erhalten. Hier befindet sich ebenfalls in der Richtung von rechts nach links blickend ein bartloser Mann mittleren Alters in einem Talar und dahinter ein flacher Kopf in fast gleicher Richtung. Das tief in die niedere Stirn gehende Haar setzt topfförmig scharf ab. Die sternlosen Augen mit Krähenfüßen sind auf ein Buch geheftet. Die Arbeit ist auch hier gering.

Das rechte Stück hat plumpe, viereckige, meist nach vorn gewendete Gesichter mit geistlosem Ausdruck, niederer Stirn, kleinen länglichen Augen, topfförmigem Haar. Die steifen Beine sind dünn, die Bewegungen gezwungen. Auch hier streckt der rückwärtsstehende seinen Kopf ganz ungebührlich vor. I stellt einen starkbeleibten Geistlichen vor mit derbem Kinn, niederer Stirn, nicht scharf abgesetztem Haar, in langem schlichten Rock. I ist ein ausdrucksloser Jüngling mit langen mageren Beinen, scharf abgeschnittenem Haar, langen spitzen Schuhen (bei den andern findet sich dasselbe Schuhwerk wie am Triumfzuge), einem gleichgültig gearbeiteten Kittel. a ist ein völlig ausdrucksloser Flachkopf. II und III haben eine gewisse Familienähnlichkeit. Ersterer trägt kurzen Rock mit durch einen Schlitz gestecktem Schinkenärmel. Er ist bartlos, hat Schlitzaugen, perückenähnliches Topfhaar, das tief in die niedere Stirn geht, aufgeworfene breite Lippen, Hände mit demselben feinen Aderwerk wie sein Gegenüber. Er trägt eine mehrfach geschlungene goldene Kette und keine Schuhe. III endlich hat faltige Brauen im fleischigen Gesicht, keine Fingerfalten und etwas höheres Schuhwerk als die übrigen. —



Schema der rechten Wand.

Versucht man diese Bildwerke in die Kreise einzuordnen, die wir beim vorderen Bogen kennen gelernt haben, so muß man zunächst die Gruppe der Wappenhalter von den übrigen abtrennen. Sie gehören einer Zeit und Schule, die sich in Auffassung und Kunstfertigkeit schon dem linken Laibungsflachbild anschließt; d. h. auch sie sind florentinisch ihrer ganzen Art nach; aber ihre Formen sind weicher, die Arbeit nachlässiger, die Hand eine andere als die, welche an jenem Flachwerke arbeitete. So ist die Haarbehandlung ganz verschieden, die Augen haben keine Sterne, die Hände sind weicher, und was dergleichen Unterschiede mehr sind.

Eine weit geringere Werkstatt verraten die Gestalten der Nische. Ihre unförmlichen Köpfe, die mangelhafte Beweglichkeit, die mageren Glieder, das abgesetzte Haar, die vollständig in die Brüche gehende Flachbildkunst weisen sie in einen Kreis, der dem von X-Y nicht allzu fern gestanden haben wird. Anderseits lassen sie sich ihm nicht einordnen: denn die Bildung der sternlosen, mandelförmigen Augen, das Aderwerk der Handrücken, die überstarken Hinterköpfe, die Art, wie die rückwärtigen Köpfe in den Vordergrund geschoben werden, widersprechen dem oder weisen in eine vorgeschrittenere Zeit. Die Werkleute dieser Arbeiten hatten ihre Schule bei verschiedenen Künstlern des Bogens durchgemacht, und wir werden wohl nicht allzu weit am Ziel vorbeischießen, wenn wir sie im wesentlichen als neapolitanische Nachahmer des lombardisch-toskanischen Kreises ansehen.

Um die Zeit ihrer Herstellung zu bestimmen, müßte man mit Sicherheit angeben können, was das fehlende Mittelstück darstellte. Daß es sich auf den König Ferdinand I. bezog, geht mit ziemlicher Deutlichkeit aus der Unterschrift hervor. Schwerlich kann Alfons II. in Frage kommen: einmal, weil seine Herrschaft nur kurze Zeit dauerte, und ferner, weil das linke Laibungsflachbild beweist, daß er sich kaum mit einem so geschmacklosen Werke würde begnügt haben: er hatte von den drei Aragonen den besten, d. h. einen in Florentiner Schule geläuterten Geschmack und trug sich mit großen künstlerischen Gedanken. v. Fabriczy[1]) denkt an die Krönungshuldigung Ferdinands I. und meint, die Nische sei zur Aufnahme einer Büste des Königs bestimmt gewesen. Dies scheint mir wenig wahrscheinlich. Bei der Ausdehnung der Nische und der Umgebung durch die höfischen und geistlichen Würdenträger läßt es sich schwer vorstellen, wie ein Brustbild des Königs dabei zur Wirkung hätte kommen sollen. Das war auch nicht die Art der Herren des XV. Jahrhunderts, sich selber mit einer Büste zu begnügen, Parteigänger und Gefolge (die niemand so herzlich verachtete wie Ferdinand) aber in ganzer Figur zu verherrlichen. Der vorausgetragene Kardinalshut, der Geistliche im Gefolge rechts (I), die entschieden in der Richtung von rechts nach links gehende Bewegung (der einige nach vorn gekehrte Gesichter nicht widersprechen) gestatten die Vermutung, daß es sich um einen feierlichen Zug, eine Prozession handelt, bei welcher der König die Hauptrolle spielt. Das wäre dann nichts anderes als der Krönungszug zum Dome von Barletta, in dem der König am 14. Februar 1459 (1460) durch den Kardinal Latino Orsini gekrönt wurde — ein Ereignis, das für den König, der, ein Bastard, äußerst schwer um seinen Tron zu kämpfen hatte, von der allergrößten Bedeutung war. Wir fänden dann in Nachahmung des Triumfzuges Alfons' I. hier das erste wichtige Ereignis im Leben seines Sohnes dargestellt, die Investitur durch den Papst —, und dieser Gedanke taucht noch einmal wieder auf, als es sich um die Ausschmückung des Kapuaner-Tors handelt. Den Auftrag dazu erhielten die Majano; aber vollendet wurde sie

[1]) Berl. Jahrb. XX (1899) S. 140.

nie, und den Rest bildet jene Gruppe in Florenz, die lange bald für einen Karl IV. der 1300,[1]) bald für eine Kaiserkrönung durch Lukas Robbia erklärt wurde, bis Supino (in der oben angezogenen Schrift) den richtigen Zusammenhang feststellte. Man könnte nun geneigt sein, diese Gruppe als für unsere Nische bestimmt zu halten und die Angaben Vasaris mit der Verwechslung vom Kapuaner-Tor und dem Tor der Neuen Burg zu erklären. Allein — neben anderen Gründen — hindern das die Verschiedenheit der Arbeit der Florentiner Gruppe[2]) und die entschieden nach links gehende Bewegung des Zuges der Figuren in Neapel, die durch eine Krönung in der Mitte ganz widernatürlich unterbrochen worden wäre. Wir denken uns das Mittelstück ausgefüllt mit dem zu Fuß gehenden Könige mit Krone und Reichsapfel. Auf dies Bildwerk würden sich dann die Einträge[3]) der Rechnungsbücher beziehen, nach welchem Meister Angerillo Artuzzo am 4. Mai 1468 elf Dukaten (auf Abschlag) erhält, um das Gold zu kaufen „per daurar lo pom e la corona dela ymatge de marmora dela M^{ta} del dit S^{or} qui sta en lo portal del Castell nou de Napols", und Meister Johann Remolo am 27. XI. 1471 zwei Dukaten (als Abschlag) „per lo pintar e daurar de hun ceptre ha de tenir la ymatge del S. R. sta en lo portal del Castell nou".

Damit ist auch eine durchaus ansprechende Datierung gewonnen: das Bildwerk war 1468 fertig und an Ort und Stelle aufgestellt. Da sämtliche am Bogen Alfons' beteiligte Künstler Neapel verlassen haben mit Ausnahme Peters von Mailand, der 1465 zurückkehrte, so kann nur dieser oder seine neapolitanische Werkstatt dafür in Betracht kommen. Das Wappen ist dann erst um 15 Jahre später hinzugefügt worden.

Bertaux[4]) hat eine ähnliche Lösung vorgeschlagen, kommt aber seltsamerweise auf Umwegen, nach v. Fabriczys Ansicht „überzeugend", zu dem Schlusse, daß die Gruppe in der Mitte der Flachnische den König auf dem Trone sitzend dargestellt haben müsse, den der Kardinal Orsini krönt, während auf der anderen Seite der Erzbischof von Barletta mit der Bibel in der Hand der Krönung beiwohne. Die Rückwand der Flachnische wäre eine „ideale" Darstellung der Korapsis des Domes von Barletta. Den Beweis dafür findet Bertaux in den für diese Gelegenheit geprägten Schaumünzen. Mit dem gleichen Rechte würde man behaupten können, die Mitte des großen Triumfzuges „müsse", wenn zufällig das Königsstück mit den Pferden verloren gegangen wäre, eine Gruppe einnehmen, wie etwa die auf der Rückseite der Schaumünze des Kristof Jeremia,[5]) bei der König Alfons von zwei allegorischen Gestalten gekrönt wird. Derartige Schlüsse sind, wenn nicht unzulässig, doch durchaus nicht zwingend. Ebensowenig kann

[1]) Vgl. Marcel Reymond, Sculpt. flor. I. Florence 1897. S. 159. Ein Muster von Überstilkritik.

[2]) Sie ist, soweit sie gediehen ist, offenbar nur Werkstattmache. Vermutlich sollte sie nach Neapel geschafft und dort an Ort und Stelle nach dem Leben vom Meister vollendet werden.

[3]) v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XX (1899) S. 151. Eintrag XX. XXV.

[4]) Arch. Stor. Nap. XXV (1900) S. 27—63.

[5]) v. Fabriczy, Medaillen der italienischen Renaissance. Stuttgart (1903) 78.

man v. Fabriczy beistimmen, wenn er nun in dieser Gruppe das Werk Lauranas sehen will, von dem Summonte spricht. Dieser müsse sich eben in der Person geirrt haben, (obgleich er bis zum Alter von 10 Jahren den König Ferdinand noch mit eigenen Augen gesehen haben konnte). Aber — Laurana hätte es gar nicht angefertigt, sondern Peter von Mailand (den doch Summonte nicht einmal erwähnt). Wenn das nicht in den Belegen der Rechnungsbücher stände, so würden dort überhaupt die Arbeiten nicht „spezifiziert" (was z. B. für Dominik von Montemignano nicht zutrifft). So wandelt sich unter der Hand des modernen Forschers die klare und bestimmte Angabe Summontes, Franz Laurana habe ein marmornes Standbild des Königs Alfons angefertigt, das jedem, der es ansehe, von großer Naturwahrheit erschiene, in die ganz neue: Peter Martin von Mailand stellte für B_3 eine Krönungsgruppe Ferdinands I. mit einem Kardinal und einem Erzbischof zur Seite her. Es scheint mir hier die moderne Kritik zugleich zu verneinend und zu schöpferisch zu verfahren. Wir werden später nachzuweisen versuchen, daß Summontes Standbild auch heute noch am Bogen sichtbar ist. —

Um die künstlerische Untersuchung des Triumfbogens vollständig zu geben, müßten auch noch die zum Verschließen des inneren Burgtors dienenden Erztüren herangezogen werden, die von dem trefflichen französischen Mechaniker, Stückgießer, Uhrmacher und Festungserbauer Wilhelm Monako nach dem Niederwerfen der Barone, also nach 1462, ausgeführt wurden. Die Werke stehen indes in keiner näheren Beziehung mehr zu der Untersuchung über Franz Laurana; außerdem haben darüber in umfassender Weise v. Fabriczy, Bertaux und andere hervorragende Forscher alles Wissenswerte beigebracht. Nur der Umstand ist nicht ohne Wichtigkeit auch für unsere Aufgabe, daß wir König Ferdinand nicht nur den Hofmechaniker seines Vaters in Neapel behalten, sondern ihn schon so bald mit einem umfangreichen Auftrage betraut sehen. Da er auch den Vertrag mit den Baumeistern der Neuen Burg unmittelbar nach seinem Regierungsantritt erneuert, so war er offenbar nicht gesonnen, die künstlerischen und baulichen Arbeiten zu unterbrechen. Wir sind also auch von diesem Gesichtspunkte aus keinenfalls gezwungen, mit dem Tode Alfons' I. 1458 den Fortgang an den Arbeiten des Triumfbogens abzuschneiden.

B. Der Erbauer des Triumfbogens.

Wenn man von dem Erbauer des Triumfbogens spricht, so vereinigt man in einer Person den Künstler, der ihn entwarf, und den Baumeister, der ihn ausfuhrte. Wir halten beides getrennt, da es nicht notwendig zusammengehört, und es eines besonderen Beweises bedarf, daß Entwerfer und Erbauer sich decken.

Aus dem Bauvertrag mit den Meistern von La Cava ergab sich mit aller Deutlichkeit, daß sie mit den Marmorarbeiten der Burg nichts zu tun haben sollten. Wir erfahren aber nichts darüber, wer in der Frühzeit des Bogenbaues dessen

technische Ausführung geleitet und überwacht hat; war es, wie es die weit bessere Arbeit anzudeuten scheint, ein gelernter Baumeister; also überwachte Onofrio Jordano wenigstens diesen Teil, wenn er sich auch um die Ausführung des Marmorschmuckes nicht kümmerte? Oder decken sich in dieser Frühzeit Entwerfer und Erbauer?

Daß es später Peter von Mailand war, darüber kann kein Zweifel bestehen: der Beweis folgt aus seiner Grabschrift und aus seiner Ernennung zum obersten Bauleiter der Neuen Burg durch den König Ferdinand.

Die Grabschrift befand sich nach Summonte[1]) an seinem Grabmal „nel piano della Chiesa di Santa Maria la Nuova nell' entrar della Porta maggiore à man destra"[2]) und hatte folgenden Wortlaut: Petrus de Martino Mediolanensis, ob Triumphalem Arcis novae Arcum solerter structum, et multa statuariae Artis suo munere huic Aedi piae oblata, a Divo Alphonso Rege in equestrem ad Sacri Ordinē, et ab Ecclesia hoc Sepulchro pro se, ac posteris suis donari meruit. 1470.

Der „Arcus solerter structus" ist also Peters Verdienst, und auf Grund dieser noch zu seinen Lebzeiten, also von ihm selbst oder doch mit seiner Zustimmung verfaßten Grabschrift gilt er als Erbauer und Entwerfer des Triumfbogens. Der Ton der Grabrede ruht auf der Ernennung zum Ritter; das Verdienst um den Triumfbogen steht mit seinem Geschenke an die Neue Marienkirche auf einer Linie: würde er wohl versäumt haben, sich als Schöpfer des großartigen Bauwerks in ganz anderen Tönen preisen zu lassen, als in dieser nebensächlichen und bescheidenen Form, wenn er Anspruch auf mehr gehabt hätte? Konnte doch Porcello seinen Schützling Isaias von Pisa höher als Fidias, Poliklet und Praxiteles erheben, weil er an dem Werke mitgearbeitet hatte! Mir scheint, als ob die vorsichtige Art der Fassung der Grabschrift ihren guten Grund hatte: mehr, als die Erbauung des Bogens geleitet zu haben, konnte er nicht beanspruchen, und mehr darf man auch nicht herauslesen. Peter Martin ist der „geschickte Baumeister" des Bogens: nichts mehr!

Und auch das ist nur mit einer bedeutenden Einschränkung zu verstehen.

Der vortrefflich gebaute untere Teil steht mit dem liederlichen oberen in einem auffälligen Gegensatze: es ist unmöglich, bei beiden denselben „geschickten" Baumeister anzunehmen. Nun tritt aber Peter erst nach seiner Rückkehr aus

[1]) Dell' Historia della città e regno di Napoli. Napoli 1675. III, S. 14. Er berichtet aus zweiter Hand. Schon Capaccio, (Il Forastiero. Dialogi di Giulio Cesare Capaccio, Academico otioso. Napoli 1630) hat die gleiche Angabe und verteidigt Peter von Mailand gegen Vasari. Nach Summonte's Angaben müsste man Peter schon 1443 in Neapel am Bogenbau tätig sein lassen. — Vgl. auch v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XX (1899) S. 154. — Schulz, Denkmäler. 1860. III, 116.

[2]) Sie verschwand vermutlich schon 1596. D'Engenio, Napoli sacra, Napoli 1624 verzeichnet sie nicht mehr. Im genannten Jahre begann aber eine Muttergottes, die man in die Kapelle der Grafen von Alife gestellt hat, ganz großartige Wunder zu verrichten Infolgedessen „l'antica chiesa fù del tutto disfatta, e di nuovo all uso delle moderne rifatta e abellita", was bis zum Jahre 1599 dauerte. Merkwürdigerweise blieb ein Grabstein, der ebenfalls im Boden der Kirche „all' entrar della porta maggiore" war und zum Grabe des Alfons Sanz, Oberstkämmerers Ferdinands I., gehörte, verschont.

Frankreich, nämlich in dem Eintrage vom 30. September 1465 zum ersten Male als „capmestre de totes les obres de pedra del Castell nou"[1]) auf: in der ersten und Haupt-Bauperiode ist er nichts anderes als alle seine Genossen, und wir haben nicht den geringsten Anhaltspunkt dafür, ihn schon jetzt — noch dazu unter einem anderen Herrscher — als obersten Baumeister auch des Bogens anzusehen. Diese Stellung aus seinen Werken herleiten zu wollen, ist, wie wir sehen werden, ebenfalls unmöglich, und schließlich steht sie in einem gewissen Widerspruche mit einer anderen, nicht minder wertvollen Angabe, als es die Grabschrift ist, und diese Angabe besagt, der Triumfbogen sei von der Hand Franz Lauranas.[1])

Es ist ein seltsames Zusammentreffen, daß auch dies Zeugnis nur mehr in einer Abschrift vorhanden ist, und auch diese ist nicht vollständig. Unterm 20. März 1524 schreibt Peter Summonte von Neapel aus an Markanton Michiel, der sich, wie es scheint, mit einer Geschichte der Maler und Bildhauer beschäftigte, einen ausführlichen Bericht über die Malerei, Bildnerei, Baukunst und antiken Denkmäler in Neapel.[2])

Der Brief Summontes ist von großer Bedeutung. Das Urteil dieses Mannes ist sachlich, kühl, frei von jeder neapolitanischen Ortsliebe, und seine Angaben sind zuverlässig. Der Gegenpol zu dem gewissenlosen Fälscher De Dominici und einer Reihe neapolitanischer Forscher, bei denen die Liebe zu ihrem schönen Vaterlande das sachliche Urteil trübt und die Angaben unzuverlässig macht, vertritt Summonte das Geschlecht wahrheitsliebender Männer, das auch in Neapel nicht fehlt und in Minieri-Riccio, Capasso, G. Filangieri und einer ganzen Reihe noch lebender Forscher würdige Nachfolger gefunden hat. Wenn er meint, „in questa città in casa del sig. Conte di Matalone di man di Donatello è quel bellissimo Cavallo in forma di Colosso, cioè la testa col collo di bronzo", so ist sein Urteil wohl entschuldbar, teilt er es doch mit anderen trefflichen Gelehrten; und daß der spätantike Kopf wirklich mit Donatello, wenn auch nur mittelbar, im Zusammenhang

[1]) v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XX (1899) S. 153. Eintrag 30.

[2]) Von der Handschrift, die in der Bücherei Francesconi in Padua aufbewahrt wurde, nahm de Lazara eine Abschrift, die er Lanzi, dem Verfasser der Storia pittorica (Pisa 1815. II 290) mitteilte; er bestätigte auch, sie vom Ritter de Lazara erhalten zu haben, der sie aus Band 60 der geschichtlichen Handschriften des Abtes und Professors Daniel Francesconi in Venedig ausgezogen hätte. Ebenso veröffentlichte Tomas Puccini in den Memorie istorico-critiche di Antonello degli Antonii pittore messinese (Fizenze, 1809) ein Stück; endlich auch Jakob Morelli, dessen größeren Auszug E. A. Cigogna in seiner Memoria intorno la vita e le opere di Marcantonio Michiel (in den Mem. del R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti. IX (1860) S. 415—417 und Venezia, 1861, S. 55—59) abdruckt. Mit geringfügigen Auslassungen gibt diesen Abdruck Minieri-Riccio (Biogr. degli acc. Alfonsini. S. 418—423) wieder. Benedetto Croce veröffentlichte den Auszug Cigognas in der Napoli Nobilissima VII (1898) 195 ff. und gibt uns ebendort (VII. 17) die Auskunft, daß Peter Summonte gegen 1483 geboren wurde, in Neapel Lektor war, die Werke Pontans, Sannazaros und Cariteos herausgab und am 14. August 1526 starb. Alle Nachforschungen nach der HS, die schon G. Filangieri 1885 anstellte, waren erfolglos. die Bücherei Francesconi ist in alle Winde zerstreut, unter den HSS. des Cigogna, die sich im Museum Correr in Venedig befinden, hat sich die Abschrift selbst nicht gefunden. (Alle diese Notizen nach Croce in der Napoli Nob. an den angegebenen Stellen.)

steht, ist auch unsere Überzeugung. — Nach der oben angeführten Stelle beginnt nun Summonte die Aufzählung der bedeutenderen Bildhauerwerke, die sich sonst noch in Neapel befinden:

> In la entrata del Castel novo nostro è un arco trionfale fatto a tempo del Re Alfonso Primo di gloriosa memoria sono circa 80 anni per mano di Maestro Francesco Schiavone, opera per quei tempi non mala; lo quale fece ancora la imagine pur in marmo d'esso Re, la qual a judicio di chi la vide, sempre è stata riputata cosa naturalissima.

Auf Grund dieses Zeugnisses war ich von jeher geneigt, den Entwurf des Triumfbogens Franz Laurana zu geben,[1] bin aber damit allein geblieben, weil Summontes Angabe gegenüber der Grabschrift und den Folgerungen, die v. Fabriczy und andere daraus zogen, nicht auszureichen schien. Die nähere Untersuchung über den Triumfbogen setzt mich in den Stand, auf der einen Seite die Folgerungen zugunsten Peters von Mailand zu widerlegen, auf der anderen Seite aber Lauranas Anspruch darauf, als der Entwerfer des Bogens zu gelten, so wahrscheinlich zu machen, wie dies nur immer möglich ist.

Ich lege kein Gewicht darauf, daß auch Summonte ihn Schiavone nennt, wie es Filarete (unserer Anschauung nach) getan hat: immerhin mag auch dies Steinchen seine Berechtigung in dem Bau haben, für den wir mühselig die einzelnen Teile zusammensuchen müssen.

Die erste Frage, die zu entscheiden ist, dürfte die sein, ob dem Triumfbogen überhaupt ein einheitlicher Entwurf zugrunde liegt, und, wenn dies der Fall sein sollte, aus welchen Bestandteilen er sich zusammensetzt.

Daß der Bau selbst nicht von einer Hand herrührt, ist oben nachgewiesen: er stand anfangs unter anderer Leitung als nach 1465, und die Krönung wurde ihm erst 1535 hinzugefügt.[2]

Anders verhält es sich aber mit dem Entwurf, der uns in der Tat mit Einschluß der Krönung als die einheitliche wohl durchdachte Arbeit eines Künstlers jener Zeit erscheint, wie sie sich mit allen ihren Mängeln und Unzulänglichkeiten in der künstlerischen Person Franz Lauranas verkörpert.

Was er zum Ausdruck bringt, ist eine in florentinischer Schule entwickelte Typenmischung, die, ohne die ernste Folgerichtigkeit und die klare Begabung tos-

---

[1]) Vgl. Berl. Jahrb. XXV (1904). 81 ff. — Auch v. Fabriczy ist Berl. Jahrb. XX (1899) S. 29, erstaunt, daß der glaubwürdige Summonte so ganz beiseite gelassen worden sei.

[2]) Einige Wichtigkeit habe ich anfangs der Einlegarbeit des Fra Giovanni da Verona in der Bruderschaftskapelle von Montoliveto beigelegt, bei der ich eine kleine Ansicht der Neuen Burg von der Stadtseite aus entdeckte. Der Bogen erscheint darauf niedriger und schließt mit einem dreieckigen Giebel. Es hat den Anschein, als ob auch das Nischenstockwerk noch nicht vorhanden wäre. Da nun die Anfertigung dieser Einlegarbeiten um 1520 anzusetzen ist, so muß die Zeichnung ungenau sein, denn damals waren sicherlich die Nischen schon vorhanden. Und eine solche Ungenauigkeit liegt doch zu sehr in der Natur der Einlegarbeit, bei der die Krönung mit dem Erzengel sehr wohl zu einem dreieckigen Giebel werden konnte, als daß man darauf weitgehende Folgerungen bauen könnte.

kanischer Kraft einem fantasiereichen eigenwilligen Talente entspringt, das durch Reichtum der Formen die Schwächen einer genialeren Erfindung verdeckt. Hier sind die Formen Brunelleskos verhüllt in einer Masse von Erinnerungen, die von Rom und Florenz her zusammenflossen: man stelle sich vor, wie ganz anders ein stärkerer Geist, der in Brunelleskos Schule aufgewachsen war, — wie etwa Luzian Laurana die Aufgabe gelöst haben würde!

Was war die Aufgabe?

Es galt, vor dem Tor der festesten Burg Neapels dem neuen Herrscher einen „Triumfbogen" zu errichten. Schon die Stelle, an der das Denkmal sich erheben sollte, verquickte zwei sehr verschiedenartige Bedingungen: ein Ruhmesmal, das zugleich auch ein Befestigungswerk sein sollte. Von der Bedeutung, die das Altertum den Triumfbögen gab, des dem Grenzgotte geweihten Males, das die städtische Feldmark über den Hauptweg baute, der von außen hineinführte; des Wahrzeichens ferner, daß eine Siedlung sich unter den Schutz und die Herrschaft Roms stellte; des Ehrendenkmals endlich für verdienstvolle Bürger[1]): von alledem konnte die Auflebung nur das letztere gebrauchen. Ihr kündigten jene mächtigen mit stolzen Inschriften und reichem Bilderschmuck bedeckten Bögen für die Männer, die im Triumfzuge in Rom und andere römische Städte einzogen, nichts als deren Ruhm; alle anderen Erinnerungen, ohnehin längst verdunkelt und schon im römischen Spätreich verwischt, treten vor dieser einen zurück. Keine aber entspricht auch wie sie dem Geiste jener Zeit, die an Ehr- und Ruhmsucht nicht ihresgleichen hat. So packt sie von neuem die Gemüter, und mit dem Namen, der von dem Triumfzuge auf den Bogen übertragen wird, durch den er führt, entsteht für die Herren der Auflebung auch der Wunsch, den Gedanken zu verwirklichen. Alfons, das echte Kind seiner Zeit, wählt ihn entgegen aller neapler Überlieferung. Noch das von ihm vernichtete Herrscherhaus hatte den höchsten Glanz in der Anlage umständlicher und prunkvoller Grabdenkmäler innerhalb der Kirchen Neapels entfaltet; hier war etwas Neues — sein Herrschergeschlecht sollte ein Triumfbogen verewigen! Prachtvoller als alles Dagewesene soll er die furchtbaren Leiden, die das lange Ringen um Neapel der unglücklichen Stadt verursacht hatte, vergessen machen; klug aber stellt Alfons ihn an eine Stelle, wo er unter seinem festen Schutze steht, und damit erhält er zugleich die versteckte Bestimmung, den Eingang der Burg sachgemäß zu schützen.

Dadurch wird die Aufgabe zu einer zweifachen: ein Prunktor legt sich vor ein festes Burgtor. Und diese Aufgabe hat der Baumeister sehr klar erfaßt und darnach die Einrichtung getroffen, die aus der doppelten Torwand und der rechteckigen Vorhalle besteht. Dieser Gedanke bildet eine Einheit, und die Art, wie sie baulich zum Ausdruck kommt, gibt eine einheitliche Lösung.

---

[1]) Vgl. L. Frothingham jr. De la véritable signification des . . arcs de triomphe. Revue archéol. VI (1905) 216 ff.

Zum Muster des „Triumfbogens" wählt der Meister den von Pola.[1]) Eine einfache Wiederholung ist bei den Meistern der Frühauflebung regelmäßig ausgeschlossen. Es kommt aber auch noch etwas anderes hinzu: der Ehrgeiz, Selbständiges zu schaffen. Bei der ganzen langen Untersuchung, die wir über die Einzelheiten des Bogenschmuckes angestellt haben, gelingt es auch nicht in einem einzigen Falle, an irgend einer Stelle die genaue Abschrift irgend eines antiken Vorwurfes nachzuweisen. Das wollte man nicht, und das Ergebnis ist jene Typenmischung, die wir so oft belegen konnten. Wie im einzelnen so im ganzen: auch die Gesamtheit des Neapler Triumfbogens ist nichts als eine Typenmischung, die ihre Bestandteile nimmt, wo sie sie findet, und sie abwandelt, wie es ihr gefällt.[2])

Unser Meister verwendet den Polaer Bogen zweimal; stärker abgewandelt im Erdgeschoß, dem er nicht die freien Vollsäulen, sondern die gebundenen Halbsäulen des Titusbogens gibt; genauer im oberen, wo er nur noch als Rahmen für ein großes Standbild dienen soll. Ist es nicht seltsam, daß hier die Erfindung des Meisters der Auflebung denselben Weg geht, den die Entwicklung des Titusbogens zu dem Marcunatyp durchläuft? Pola bildet nach Greif eine „Vorstufe" des letzteren, und dieser beruht auf dem im Markaurelsbogen weiter gebildeten Titusbogentyp: so schließen sich hier die Erinnerungen an den Polaer Bogen mit denen an die römischen zusammen, — ganz so, wie die römischen Kunstgenossen an der Seite des Dalmaten in Neapel zusammen arbeiten und auf Schritt und Tritt mit ihren römischen Mustern und Vorbildern dabei einspringen.

Die Aufgabe der Verteidigung des Burgeinganges wurde durch die Anlage der rechteckigen Halle gelöst. Für den Triumrbogen selbst kamen nun neue Bedingungen hinzu, denen entsprochen werden mußte: die Enge der Lage zwischen zwei Türmen; die Höhe der Wand, die durch den Zweck bedingt war, die Verteidigungseinrichtung zu verdecken; der Wunsch endlich, möglichst viel Platz für Bildwerke, namentlich für das vornehmste, den großen Triumfzug mit dem Könige darauf, zu gewinnen. Auch für sein Standbild mußte man Platz schaffen: kann man sich eine sinnreichere und zugleich einfachere und zweckentsprechendere Lösung vorstellen als die vom Meister gefundene? Die Attika wird zu einem zweiten Stockwerk erhöht und bietet nun hinreichend Platz für den Triumfzug; die Verteidigungswerke werden durch eine zweite Torwand verdeckt, und wie von selbst ergibt sich dadurch der Platz für das Reiterstandbild. Dabei entwickeln sich die Bauformen ganz folgerichtig: die Vorsprünge, auf denen die Doppelsäulen stehen, werden nach oben hin fortgeführt, bilden jene donatellesken Flügelbauten, durch die der Zug sich bewegt, und die ihn zu einer willkommenen Abwechslung

---

[1]) Vielleicht wirkte auch schon ein Vorbild aus der Heimat mit. Die Innenseite des von Eitelberger nicht, wohl aber von Jackson (Dalmatia. Oxford. 1887. I. 247) erwähnten Grisogono-Bogens in Zara ist ein römischer Triumpfbogen, der von korintischen Säulen eingefaßt wird, die ein wagrechtes Gebälk und einen Fries mit Inschrift tragen.

[2]) Wölfflin, Die antiken Triumfbogen in Italien. Repert. XVI.

in der Bewegung veranlassen, nehmen noch einmal die Doppelsäulen des oberen Bogens auf.

Nun freilich folgt mit dem Nischenstockwerk ein ganz neuer Vorwurf: ist er geeignet, die Einheitlichkeit des Entwurfes zu vernichten? Ich war anfangs mit der Mehrzahl aller, die über den Bogen geschrieben haben, der Meinung, daß höchstens bis hierher der ursprüngliche Entwurf geht. Auch davon bin ich nach reiflicher Überlegung zurückgekommen. Bedenkt man, in welch schöner Wechselwirkung dieser Vorwurf hier oben mit dem in der Laibung steht, erwägt man wie man ihn damals liebte, und wie man ihn mit aller Macht anzubringen strebte, wo es nur immer ging — denn dieser Geist beherrscht das Neapler Bauwerk, nicht die genialere Selbstbeschränkung eines Brunellesko! — so wächst auch er wie alles übrige natürlich aus dem Gedanken des Ganzen heraus. Ein Abschluß schon an dieser Stelle war überhaupt unangebracht: er wäre zu tief gewesen für die beiden mächtig emporragenden Seitentürme, die den schmalen Bogen erdrückt hätten; nur durch ein kräftiges Herausstreben aus der Enge, durch eine beherrschende Krönung war hier Rettung möglich. Sie wird erreicht durch den Aufsatz und den Heiligen Michael, der tatsächlich über die Massen der Türme siegt.[1])

Hierzu rechne man einheitlich durchgeführte Vorwürfe wie den Kranz, der sich von der Vorderseite durch die Tiefe der Laibungen bewegt; die umlaufende Bank der Vorhalle, mit hundert anderen, die wir im Laufe der Untersuchung hervorgehoben haben, eine Erinnerung an Brunellesko und Florenz. Wird man nicht zugeben, daß die Einheitlichkeit des Entwurfes auf diesen drei Bestandteilen beruht: auf einer sinnreichen Lösung der baulichen Aufgabe, auf einer Verwendung der Formen von Pola und auf einer Schulung im Florentiner Geiste der Brunellesko und Donatello?

Alles dessen mag auch Peter Martin von Mailand fähig gewesen sein; aber wir wissen es nicht und können es nicht beweisen. Anders bei Laurana. Auch er wird als einer, der bereits etwas kann, nach Neapel berufen. Er arbeitet am Triumfbogen: wir wissen nicht mit Sicherheit anzugeben, was, wie sich im Verlaufe der Untersuchung ergeben wird. Aber wir wissen, daß er aller Wahrscheinlichkeit nach in Pola war, daß er in Florenz bei Brunellesko sich aufhielt, daß er mit demselben Dominik Gajini, der die Pazzikapelle nach Genua verpflanzt, auch in Neapel zusammen arbeitet. Wenige Jahre darauf nennt ihn Filarete mit unter den ersten Künstlern seiner Zeit, und demselben Schiavone schreibt ein Mann, der es wissen konnte, und dessen Zuverlässigkeit allen Glauben verdient, den Triumfbogen zu: ist es zu viel behauptet, wenn wir Franz Laurana für den Entwurf des Neapler Werkes — und zwar für den ganzen Entwurf — die Anlage der Erztüren Monakos nicht ausgeschlossen, in Anspruch nehmen?

Jedenfalls: was steht alledem an Beweiskraft zugunsten Peter Martins gegenüber? Nichts als die zweideutige Grabschrift; und auch sie kann im besten Falle

[1]) Vgl. die unten erwähnte Zeichnung Bernichs.

für ihn als Entwerfer und Erbauer nur gelten, als der größere Teil des Werkes vollendet war, d. h. von 1465 an.

Mag man über die Mängel des Bauwerks denken, wie man will: ist die Musik nicht so ernst und würdig wie die eines Brunellesko, nicht so rein und geschmackvoll wie die eines Alberti: es ist doch ein einheitlicher Klang in dem Ganzen; keine große Epik und keine gewaltige Tragik spricht aus ihm, wohl aber ist es ein mit mannigfachem lyrischen Beiwerk umranktes buntes Dichterwerk, das ganz zu dem Meister paßt, in dem römische Kraft sich mit slawischer Weichheit und Laune eint.

Unter den Forschern, die nach dem Schöpfer des Entwurfs gesucht haben, hat Bernich auf Leon Battista Alberti als den einzigen Baumeister hingewiesen, der eines so wohldurchdachten Ganzen fähig sei.[1]) Er hat sich dabei allein von dem Gefühle leiten lassen, und da jeder Beweis für die Behauptung fehlte, habe auch ich ihm widersprechen zu müssen geglaubt. Auch jetzt noch bin ich der Ansicht, daß Alberti den Entwurf nicht geliefert hat: aber steht nicht auch er auf den Schultern Brunelleskos?[2]) Und so ist es schließlich eine Freude, zu finden, daß die Untertöne, die tutta questa musica begleiten, aus derselben Tiefe kommen. Unsere Schlussfolgerung ist also die, daß der gesamte Bogen nach einem einheitlichen Entwurfe angefertigt wurde, daß dieser Entwurf von Laurana stammt, und daß Peter Martin von Mailand nur als Erbauer der von 1465 ab vollendeten Teile des Bogens zu betrachten ist.

C. Die Künstler des Triumfbogens.

Die beim Triumfbogen beschäftigten Künstler sind teils durch Urkunden belegt, teils beruht ihre Nennung auf andern mehr oder minder gewichtigen Zeugnissen und Vermutungen der kunstgeschichtlichen Forschung. Um zu einem sichern Ergebnis zu kommen, müssen Urkunden, andere Zeugnisse und Stilkritik möglichst übereinstimmen. In erster Linie stehen die Angaben der Königlichen Rechnungsbücher, der cedole, wie sie nach Minieri-Riccio's und N. Barones Vorgang v. Fabriczy vermehrt und gesammelt hat.[3]) Diese Belege sind lückenhaft und machen oft den Eindruck unordentlicher Willkür. Vom Juni 1458, also dem Tode des Königs Alfons I. an, bis Ende April 1460 sind die Rechnungsbücher ver-

[1]) Napol. Nob. XII (1903) 114 ff., 131 ff. Ferner: Per Leon Battista Alberti (Gelegenheitsschrift zum 500. Geburtstag Albertis). Rimini 1904. S. 4 ff. Napol. Nob. XIII (1904). 148 ff. 171 ff. S. 150 gibt Bernich eine Zeichnung, wie er sich den Entwurf Leon Battistas denkt. Das Nischenstockwerk fehlt: an seiner Stelle befindet sich ein quergestelltes Reiterstandbild nach Art der Veroneser; der obere Bogen, noch als Nische gedacht, ist mit einer sitzenden Gestalt ausgefüllt, ähnlich der des Königs Robert an dessen Grabmal in S. Klara. — Nichts wirkt überzeugender gegen Bernichs Annahme als dieser Entwurf.

[2]) Vgl. H. von Geymüller, Berl. Jahrb. XV (1894). 256.

[3]) Berl. Jahrb. XX (1899). 147 ff.

schwunden; in denen von 1460—64 sind keine Aufzeichnungen über den Bogen enthalten: erst 1465 beginnen sie von neuem. Weitgehende Schlüsse aus diesen rein äußerlichen Verhältnissen zu ziehen, ist kaum statthaft.

Folgende Künstlernamen vermitteln uns die Rechnungsbücher:[1])

1. Dominik von Montemignano: I, IV.
2. Peter Johann von Komo: II, X.
3. Isaias von Pisa: III, VI, IX, XI.
4. Andreas von Aquila: III, VIII.
5. Anton [Chellino] von Pisa: IX, XI.
6. Peter [Martin] von Mailand: IX, XI, XV, XVII usw.
7. Dominik [Lombardo] Gajini: IX, XI.
8. Franz [Adzara] Laurana: IX, XI.
9. Paul Romano: IX, XI.
10. Andreas Gallardo: XVI, XVIII.
11. Angerillo Artuzzo: XX.
12. Johann Remolo: XXV.
13. Mattäus Fortimany: v. Fabriczy, S. 19 unten.

In andern Urkunden werden außerdem erwähnt:

14. Viktor Pisano: Schulz.
15. Wilhelm v. Monako: v. Fabriczy, S. 155, 1—46.
16. Richard von Monako, dessen Neffe: ebendort 14.
17. Donatello: Schulz.

Von Vasari u. a. werden im Zusammenhange mit dem Triumfbogen und dem Hofe von Aragon genannt:

18. Julian von Majano.
19. Benedikt von Majano.

Hinzuzufügen sind:

20. Mattäus Pollajuolo.
21. Mino von Neapel.

Aus der Schar dieser Künstler lassen sich Gruppen zusammengehöriger bilden.

Die Rechnungsbücher halten in ihren Belegen IX und XI die folgenden Genossen in der gleichen Reihenfolge bei einander: Isaias und Anton von Pisa, Peter von Mailand, Dominik Gajini, Franz Laurana und Paul Romano. Diese Genossenschaft läßt sich ihrerseits der künstlerischen Werkstatt nach, die sie vertritt, in eine römische Gruppe (Isaias von Pisa und Paul Romano), eine lombardische (Peter von Mailand), eine Donatello-Gruppe (Anton Chellino von Pisa) und eine toskanisch-lombardische (Dominik Gajini, Franz Laurana) zusammenschließen.

[1]) Die Belegnummern entsprechen v. Fabriczy's Liste.

Von den übrigen Künstlern tritt zur Donatellogruppe Andreas von Aquila, zu einer toskanischen gehören Dominik von Montemignano, Mattäus Fortimany und Mattäus Pollajuolo, zur lombardischen Peter Johann von Komo, und Mino del Reame mag mit Andreas Gallardo, Angerillo Artuzzo und Johann Remolo eine neapolitanisch-gemischte Werkstatt bilden. Viktor Pisano, Donatello, Majano, (Alberti, Desiderio und Silvestro von Aquila) bedürfen einer besonderen Behandlung. Der Zeit nach wird man die Arbeiten, die bis zum Tode Alfons und bald darnach beendet wurden, von denen unterscheiden, die nach 1465 unter Peter von Mailand entstehen.

Wir gehen bei unserer Untersuchung von dem großen Triumfzuge aus und finden die Berechtigung dazu nicht nur in dem Umstande, daß er das bedeutendste Bildwerk (wenn auch nicht das beste) am ganzen Bogen darstellt, sondern daß sich hier auch bei unserer Untersuchung schon die gleichen Gruppen ergaben, wie wir sie oben aus den auch sonst bekannten Künstlern bilden konnten.

Bisher hat man einen anderen und, wie mir scheint, irrigen Weg eingeschlagen, um die verschiedenen Arbeiten an die Künstler zu verteilen. Da alle diese Versuche auf v. Fabriczys grundlegende Forschungen zurückgehen, so mag es genügen, einen Blick auf das von ihm beobachtete Verfahren zu werfen. Er geht zunächst darauf aus, einen urkundlich belegten „Erbauer" festzustellen, und findet ihn mit den alten Neapolitanern Capaccio, Summonte d. J. u. a. in Peter Martin von Mailand. Wenn nun Peter der wichtigste Künstler des Denkmals ist, so schließt v. Fabriczy, dann muß er auch das bedeutendste Werk daran, den Triumfzug, angefertigt haben — ein Schluß, der wohl möglich, aber nicht zwingend ist. Wir haben nun bereits gefunden, daß an diesem Werke vier bis fünf ganz verschiedenartige Werkstätten beteiligt sind; es bliebe also nur übrig, für Peter den Entwurf des Triumfzuges anzunehmen. Wie aber soll dafür der Beweis erbracht werden, wenn wir von seinen übrigen Werken so gut wie nichts, wenigstens nichts Sicheres oder zum Beweise Taugliches besitzen? — Von dieser schwankenden Grundlage aus wird auf andere Werke am Bogen oder in der Neuen Burg durch Stilähnlichkeit geschlossen: die Zuteilung steht und fällt, je nach der Stellung, die man zu der ursprünglichen Annahme, die Peter als den Erbauer des Bogens betrachtet, und zu der weiteren, er müsse sich die Anfertigung des Triumfzuges vorbehalten haben, einnimmt. — Ist so der Nachlaß dieses Meisters geordnet, so werden die übrigen urkundlich festgestellten Künstler, so weit es geht, nach Schulen gesichtet und erhalten nun, ein jeder nach der Länge der Zeit, die er urkundlich oder mutmaßlich gearbeitet hatte, sein Teil zugewiesen. Das Ergebnis muß um so unbefriedigender ausfallen, je weniger man von den urkundlich genannten Künstlern weiß, und je schwieriger es ist, bei den willkürlichen und lückenhaften Angaben der Rechnungsbücher die Dauer ihres Aufenthaltes in Neapel auch nur annähernd festzustellen. So kann es kommen, daß v. Fabriczy z. B. bei der Zuteilung der Werke Paul Romanos sich mehr durch „die Notwendigkeit" bestimmen läßt, ein Ergebnis seiner

einjährigen Arbeit am Denkmal nachzuweisen, als nach völlig sicheren stilkritischen Grundsätzen — ein Verfahren, das, wie auch das Ergebnis beweist, unmöglich befriedigen kann. Reicht eine umsichtige Stilkritik nicht aus, und lassen uns die Urkunden, ohne einer unnötigen Tortur unterworfen zu werden, im Stich, so ist der einzig zulässige Schluß, zu erklären, daß wir bis auf weiteres vor einem Rätsel stehen. Die erste Aufgabe der Kritik sollte darin bestehen, meint Courajod[1]) mit Recht, überall die ähnlichen Werke, auch wenn ihre Urheber nicht bekannt sind, zusammen zu stellen, also vor allem die Kunstwerke nach stilkritischen Gesichtspunkten zu ordnen, ohne sich um die Persönlichkeit ihrer angeblichen Verfertiger zu kümmern.

Wie schon die Art der Untersuchung ergeben hat, die wir beim Triumfbogen angestellt haben, ist deshalb der von uns eingeschlagene Weg nicht von den Künstlern, sondern von den Werken selbst ausgegangen. Unabhängig von ihnen suchten wir danach, sie nach ihrer stilistisch erkennbaren Eigenart in zusammengehörige Kreise zu ordnen. Und es wird nun unsere weitere Aufgabe sein, zu untersuchen, ob sich diese Kreise mit den urkundlich belegbaren Meistern decken. Gelingt dies, so kann das Ergebnis nicht zweifelhaft sein; gelingt es nicht, so werden wir uns bis auf weiteres bescheiden müssen, wenigstens einerseits die Werkstatt, anderseits die in dieser Werkstatt belegbaren Meister in ihrer Gesamtheit festgestellt zu haben, ohne uns durch Raten zu einer Zuteilung der einzelnen Teile des Bogens an diesen oder jenen verführen zu lassen.

Ehe wir hierzu übergehen, stellen wir dem geschichtlichen Gange der Kunstforschung folgend noch einmal kurz die Ergebnisse zusammen, zu denen sie bisher gekommen ist.[2])

Die beiden Sockelstreifen links sind lombardisch, und v. Fabriczy gibt sie daher Dominik Lombardo; die rechts sind florentinisch; sie gibt v. Fabriczy, da Andreas v. Aquila am Laibungsflachbild links beschäftigt sei, Anton Chellino von Pisa, weil man ihm sonst am Bogen nichts nachweisen könne, und dies ungefähr für seine mindestens einjährige Tätigkeit ausreiche.

Die beiden Greifen als Wappenhalter tragen nach v. Fabriczy alle Merkmale jener der Antike so getreulich folgenden Kunstweise des Peter Martin von Mailand an sich. Dem stimmt Bertaux zu und fügt bei, Peter habe sich dabei die Zeichnung (Pisanellos?) zur Rückseite der Schaumünze auf Alfons in dem Codex Vallardi zum Vorbilde genommen: zwischen beiden ist indes auch nicht ein Schatten von Ähnlichkeit vorhanden.

Den großen Triumfzug erhält nach v. Fabriczy Peter von Mailand. Als „Erbauer" kann kein anderer in Betracht kommen. Auch zeige er nichts von dem uns bekannten Stil der Werke Paul Romanos, Isaias von Pisa, Franz Lauranas.

[1]) Deux Bustes. Paris 1883. S. 22.

[2]) Vgl. v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XX (1899) S. 1 ff., 125 ff. XXIII S. 9 ff. — Bertaux, Arch. Stor. Nap. XXV (1900). 27—63. — Leonardi, L'Arte III (1900). 66 ff. 259 ff. 296 ff. usw.

Anton von Pisa und Andreas von Aquila seien außer Wettbewerb als Donatelloschüler; denn der Triumfzug sei lombardisch. Als Belag wird die Schaumünze Peters herangezogen und auf die Ähnlichkeit der Figuren auch des Hintergrundes verwiesen. Besonders müsse als „authentisch" die Führerin des Wagens von Peter Martin gelten. Auch die vier Tugenden des Nischenstockwerks möchte er, wie es scheint, nicht ungern diesem Meister zusprechen, weil sie erst nach 1465 entstanden seien, und kein anderer Künstler deshalb in Frage komme. Allein bei einem Vergleich zwischen diesen Tugenden, der Führerin und der Tugend von Peters Schaumünze auf Margarete von Anjou (1462—64) findet er, wie wir sahen, stilkritisch ganz verschiedene Arbeiten.

Der Fries mit den zwei gespreizten Engeln und dem Wappen, sowie der Puttenreigen (rechts von J_1) gebührt nach v. Fabriczy einem Donatelloschüler, also aus den oben angegebenen Gründen Anton Chellino.

Die Viktorien in den Bogenzwickeln von S_3 stimmen nach ihm im Stil nahezu mit der Führerin; auch seien sie erst nach 1465 entstanden: Peter Martin.

Die einsame Gerechtigkeit dieses Stockwerks ist lombardisch; sie könne also Peter, Dominik oder Laurana zugesprochen werden, auf keinen Fall Anton von Pisa, Paul Romano oder Andreas von Aquila. Bertaux gibt sie „unbedingt" Peter von Mailand.

In dem prächtigen Greifenfries, der doch in seinen Teilen gar sehr verschieden ist, findet er auf Grund des Vorwurfes sowohl wie der scharfen Formen die bestimmte Meißelführung Peters. Aber gerade darin mangelt es bei ihm, wie das Flachbild der Hunde von Bar-le-Duc beweist.

Bei den vier Tugenden von S_4 ist v. Fabriczy ratlos, Bertaux nicht: nach letzterem gehören sie „unbedingt" Peter Martin. Ersterer möchte sich nicht entscheiden. Das Geschoß sei erst 1465 angefangen, daher allerdings nur Peter beteiligt: konnten denn die Tugenden nicht längst vorher fertiggestellt sein?. Hätte v. Fabriczy sie in der Nähe gesehen, so würde er unschwer erkannt haben, daß keine Länge der Zeit einen und denselben Künstler befähigte, so grundverschiedene Gestalten, wie es die Gerechtigkeit (von S_4), die Mäßigung, die Klugheit (von S_4), die Stärke und Führerin (die zusammengehen) und die Tugend der Schaumünze sind, zu schaffen. —

Für die Krönung stimmte v. Fabriczy anfangs den Neapler Forschern zu, die sie wie auch den Heiligen Michael, den Heiligen Anton und den Heiligen Sebastian, meist dem Johann Merlian von Nola geben. Bertaux ist „bis auf weiteres" auch hier für Peter von Mailand, dem v. Fabriczy nunmehr höchstens die Flußgötter zusprechen würde, während die Standbilder nicht zu bestimmen seien.

Der Puttenfries unter den Laibungsflachbildern gehört nach v. Fabriczy dem Paul Romano, was er indes auf Bertaux' Bedenken hin teilweise zurücknimmt. Dieser würde vielleicht den linken dem Römer lassen; dagegen sei der Schlangenwagen rechts weit eher entweder von dem zweiten Donatelloschüler Anton Chellino oder aber von einem Lombarden., Dem widerspricht Leonardi. Der

Sockel rechts gebühre einem Donatellesken Meister. Der linke dagegen gehöre zwei ganz verschiedenen, aber nicht Donatellesken Meistern: links sei die Arbeit tief und körperlich; rechts viel flacher. Der Meister des rechten Teils habe außerdem eine besondere Art der Meißelführung. Der gleiche Künstler finde sich auch auf den beiden Friesen rechts und links oberhalb der Flachbilder mit den „maschere sufflanti le acque marine" und den „pagane divinità naviganti", die v. Fabriczy ebenfalls dem Paul Romano gibt. Wenn dieser irgendwo seine Hand im Spiele gehabt habe, so könne das höchstens im linken Teil des Frieses unter dem linken Laibungsflachbild der Fall gewesen sein. Auch fände sich „etwas von ihm" in der Maske, die in eben diesem Friese an der Stirnseite sitze, namentlich in der Haarführung. Leider verböte sich ein sicheres Urteil, da der andere „Satirkopf" Leonardi kaum in seiner Ansicht bestärke, und der Putte nicht gut genug erhalten sei, um eine sorgfältigere Prüfung zu gestatten.[1])

Das linke Laibungsflachbild erhält Andreas von Aquila, ebenso wie die Oberschwelle der Umrahmung. Es muß dieser Donatelloschüler sein, und nicht Anton Chellino, weil er ja viel länger in Neapel war als der letztere. Auch werde er von dem sienesischen Gesandten als besonders tüchtig gelobt (S. unten). So gewinne er „reale Existenz". [Könnte es denn nicht auch irgend einen Brief gegeben haben, in dem man Anton Chellinos Kunst preist, den doch Filarete der Nennung würdigt?]

Das rechte Laibungsflachbild erhält Isaias von Pisa. Auch Bertaux und alle Forscher bis auf die jüngsten herab, wie Burger, folgen ihm darin. Nur fügt Bertaux noch Paul Romano hinzu. Nach ihm hätten ja diese beiden später so oft noch ihr mittelmäßiges Können vereinigt. Leonardi widerspricht dem: man solle Paul Romano nicht unterschätzen. Der Grund, warum v. Fabriczy den Paul Romano ausgeschlossen haben will, ist unhaltbar. Die Entscheidung sei nicht leicht, aber Isaias sei drei Jahre nachweisbar, Romano nur eins. Auch war Isaias ein fertiger Meister von Ruf, als er nach Neapel kam.[2]) Seine Hand sei, trotzdem sie durch die römischen Arbeiten festzustellen sei, an diesem Flachbild schwer nachweisbar, weil die Ritter alle in Panzern stecken. Im übrigen zeige sich die gleiche Gedrungenheit der Gestalten, dieselbe Unbeholfenheit der Stellungen, das gleiche Ungeschick der Bewegungen, die gleichen runden, für das Maß der Figuren viel zu großen Köpfe, ja sogar entfernte Annäherung an den eigentümlich „zimperlichen" Gesichtsausdruck seiner Heiligengestalten am Eugensgrab. Das Streben

[1]) Leonardi giebt auch Bertaux darin Recht, daß die beiden Triumfzüge im Großen Saale und am Bogen vielfach übereinstimmten: „che simiglianze esistano, è vero, e saltano agli occhi anche di chi confronti le sole fotografie". Die letztere Bemerkung läßt den Schluß zu, daß auch Leonardi hier eines der häufigen Opfer der fotografischen Kunstkritik geworden ist.

[2]) Was dies Beweisstück anbetrifft, so müssen wir es mehr oder minder bei allen Meistern, die Alfons berief, voraussetzen. Wie er sich Peter von Mailand (vermutlich durch Onofrio Jordano) von Ragusa aus empfehlen ließ, so wird es mit den aus Florenz, Rom, Genua und anderswoher berufenen Künstlern der Fall gewesen sein.

nach Lebenswahrheit sei erkennbar, finde aber nur in geringem Grade Erfüllung. Und da nun diese Eigentümlichkeiten nicht gerade für Paul Romano bezeichnend sind, so gehe man am sichersten, das Werk Isaias von Pisa zu geben. —

Dies ist im wesentlichen das Ergebnis einer bis zum äußersten durch das Mittel der Ausschließung getriebenen Beweisführung. Obgleich sie durch die Natur einer Untersuchung, wie der beim Triumfbogen mit seinen zahlreichen Unbekannten gegeben ist, muß sie um so vorsichtiger gehandhabt werden, je größer ihre Zahl und je schwankender die Kennzeichen selbst der Bekannten sind. Wenn nun, wie es für Isaias von Pisa und Paul Romano der Fall ist, noch keine Einigkeit über die (nicht zahlreichen) Werke ihrer Hand in Rom besteht: wie will man bei einer Arbeit wie dem Laibungsflachbilde, die nach Form und Inhalt von Grund aus von jenem verschieden ist, die Künstlerschaft bis auf den Namen hin feststellen?

Ich glaube, die Stilkritik sollte sich in keinem Falle weiter vorwagen, als es die sicher feststellbaren Merkmale einer Schule oder Werkstatt erlauben, wenn nicht mit überzeugender Beweiskraft, und nicht bloß durch Ausschluß, die Hand eines einzelnen Meisters zu erkennen ist.

Dies ist auch beim Triumfbogen möglich, freilich noch nicht in dem Maße, wie es zu wünschen wäre: wenn daher die nachfolgende Untersuchung gegenüber den bisherigen notgedrungen zu weit weniger bestimmten und glänzenden Ergebnissen kommt, so bescheidet sie sich in dem Bewußtsein, möglichst auf dem festen Boden der Tatsachen geblieben zu sein und für eine spätere und glücklichere Forschung wenigstens die Grundlagen gelegt zu haben. — Damit gehen wir zu den einzelnen Künstlern über und suchen ihre Hand nachzuweisen.

DOMINIK VON MONTEMIGNANO.

Ein Künstler dieses Namens wird urkundlich nur durch die Rechnungsbücher in Neapel belegt.[1]) Die Einträge lauten:

20. Juli 1455. Desgl. an Meister Ermini (durchstrichen und dafür gesetzt) Minco de Montemjnyayo, Steinmetzmeister[2]), durch die Bank Peters von Gaëta 70 Dukaten, die S. Majestät der König ihm auszahlen ließ für die Arbeiten, die er auszuführen übernommen hat, nämlich aus Marmor nach dem Leben den Kopf des Königs von der Brust aufwärts auszuhauen, ebenso auch die Figur S. Johannes des Täufers aus Marmor auszuhauen . . . . 70 d.

31. Januar 1456. Desgl. an Minico de Montemjnyano, Bildhauermeister,[3]) 70 Dukaten, die ihm infolge eines Vertrags (vom verflossenen Juli) zu-

[1]) v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XX (1899), 147/148 I, IV.

[2]) Maestre pica pedrer.

[3]) Mestre ymaguiayre.

kommen, sowohl dafür, daß er die Person des Königs vom Gürtel aufwärts nach der Natur aus Marmor aushaut und bildet, als auch dafür, daß er ein Standbild S. Johannes des Täufers, das einer seiner Gesellen aus Marmor hergestellt hat, besser ausführt und mehr glättet, als es war. Diese Bildwerke sollen aber später an einer gewissen Stelle der neuen Burg von Neapel aufgestellt werden . . . . 70 d.

Der Meister, um den es sich handelt, ist, vielleicht nach seiner Heimat, nach Montemignano, einem Dorfe Toskanas unweit Florenz (29° 17 Länge, 43° 45′ Breite) benannt.[1] Die Schreibung in den Rechnungsbüchern entspricht der bunten Willkür, die darin herrscht. Auf der Landkarte in den Uffizien heißt das Dorf M. Miggiana. Ein Mignano gibt es auch im Neapolitanischen: Distrikt Sora, Diözese Teano, Prov. Terra di Lavoro; es ist eine Eisenbahnstation zwischen M. Cassino und Teano.[2] Da es aber selbst den Beinamen Monte nicht geführt hat, einen Ort dieses Namens in der Nähe es aber nicht gibt, so kommt es nicht in Betracht. Ebensowenig kann man dafür Montemagno bei Alessandria, für den Toskaner-Dominik also den Lombarden gleichen Namens setzen,[3] schon deshalb nicht, weil Dominik Lombardo als Dominik Gajini mit unzweifelhafter Sicherheit festzustellen ist.

Dominik schließt also im Jahre 1455 einen Vertrag mit dem Könige, nach welchem er von diesem ein Brustbild in Marmor und außerdem einen Täufer ebenfalls in Marmor herstellen soll. Das Bild des Königs fertigt er selber an; das des Täufers seine Werkstatt. Da er schon 6 Monate später dafür bezahlt wird — freilich nicht ohne die Auflage, das Werkstatt-Standbild besser herzurichten und zu glätten —, so muß er außerordentlich fleißig gewesen sein. Zugleich geht daraus hervor, daß Dominik einer der besten Meister gewesen sein muß, die um diese Zeit in Neapel waren und Zeit für diese Arbeit hatten; denn sonst hätte der König nicht ihm, sondern einem der anderen den ehrenvollen Auftrag gegeben.

Von dem Bildnis des Königs erhalten wir die Beschreibung, daß es nach dem Leben von der Brust aufwärts (Beleg I) oder vom Gürtel aufwärts (Beleg IV) anzufertigen sei. Sind hier zwei Brustbilder, eins mit dem Oberkörper bis zum Gürtel, das andere nur bis zur mittleren Brusthöhe anzunehmen? Auffallend ist zwar auch die gleichzeitige Erwähnung der Figur des Täufers; allein der Wortlaut läßt kaum etwas anderes als die Annahme zweier Bildnisbüsten zu. Die ersten 70 Dukaten erhielt er dann ausbezahlt am 20. Juli 1455 für das Bildnis und für ein Täuferstandbild, die zweiten 70 Dukaten am 31. Januar 1456 für ein zweites Brustbild, das aber bis zum Gürtel reichte, und für eine sorgfältigere Überholung und

---

[1]) An Dominik Rosselli zu denken, ist ausgeschlossen. Vgl. v. Fabriczy, Berl. Jahrb. 1998, S. 1 ff.

[2]) Erwähnt wird es zur Zeit Alfons' mehrfach, so 30. IV. 1442. Minieri-Riccio, Alcuni fatti; Arch. stor. Nap. VI (1881), 32. 33.

[3]) Rolfs, Berl. Jahrb. XXV (1904), S. 86. Anm. 1.

Glättung derselben Johannesfigur. Freilich ist auch die konfuse Art unserer Aufzeichnungen zu berücksichtigen.

Unter den Bildnissen Alfons' I., die durch den Vergleich mit den Münzbildern und dem Kopf des Triumfzuges leicht zu erkennen sind, befindet sich eins, das diesem zweiten Brustbild vom Gürtel aufwärts entspricht: es ist heute im Hofmuseum von Wien (Saal XXIV. 10. Abb. 80, 1, 2) aufgestellt.

Die mit dem Sockel aus einem Stück gefertigte Marmorbüste ist 96 Zentimeter hoch und im ganzen gut erhalten. Nur die Schulterstücke des Harnisches sind abgebrochen, und — wohl eine Folge des bis zur Gebrechlichkeit ausgehöhlten Innern — an der rechten Seite der Schulter geht ein Bruch hindurch. Die Form ist ganz ungewöhnlich; das Bild selbst gleicht einem auf einen Harnisch gestellten Kopf, so daß man glauben sollte, der außerordentlich schön gearbeitete Panzer müsse hier eine besondere Rolle spielen. Der Kopf wendet sich etwas zur Linken; dahin sind auch die Augen mit ihrem in deutlichen Ringen ausgeprägten Sterne gerichtet. Die Stirn ist niedrig, nicht bedeutend, tief gefaltet. Die Brauen sind breit und kraftvoll modelliert, die buschigen Haare daran durch Striche angedeutet. Die Augen stehen weit offen; die oberen, vortrefflich modellierten Lider sind etwas in die Höhe gezogen. Unterhalb der äußeren Winkel liegen in vier gleichlaufenden Strichen die Falten des Alters, in dem der König dargestellt ist: 1455 war er 62 Jahre alt. Sehr stark ist die Nase; ihre Spitze steht etwas nach rechts, wie denn die Mittellinie nicht senkrecht verläuft: die Stirnfalte ist senkrecht, die Nase etwas zu ihrer Rechten gewendet, die Oberlippenlinie senkrecht, die Kinnlinie wendet sich dagegen zu ihrer Linken und teilt so das Kinn in zwei ungleiche Teile. In der Seitenansicht zeigt sich die ausgesprochene Adlernase. Die lang herabgehende Oberlippe ist schmal gegenüber der außerordentlich fleischigen, wulstig vorspringenden und herabhängenden Unterlippe, die aufs genauste modelliert ist. Um das Kinn herum ziehen sich nach oben ins Gesicht tief eingerissene Falten, und zwar liegt an der linken Mundseite die innere Falte schräger, die äußere runder als die entsprechenden Falten rechts.[1]) Ein starkes Doppelkinn leitet zu dem fleischigen mit einigen Falten versehenen Halse über. Das Haar ist rückwärts ziemlich lang und legt sich vom Scheitel nach allen Seiten weich wellig und gebauscht nach vorn ins Gesicht, so daß nur ein Viertel des Ohres mehr sichtbar ist. Es ist kräftig behandelt; die Bohrlöcher sind völlig verarbeitet; es ist aber mit feiner Spitzenziselierung nachgeholfen. Die Haarbüschel liegen eng aneinander und bilden oben wie abgeschabte Rücken; es verläuft in weichen Spitzen. Die Ohrmuschel ist auffallend vernachlässigt; sie wirkt durch das mechanisch hingestellte Loch ganz leblos.

Der Ausdruck des Gesichts ist lebendig; unverkennbar zeigt es die ge-

[1]) Auch diese Unregelmäßigkeit ist auf dem rechten Laibungsflachbild, wenn auch nur oberflächlich, ausgedrückt.

wissenhafte und etwas trockene Arbeit nach dem lebenden Modell. Sie ist nicht kleinlich, aber auch nicht geistvoll. Der Meister erscheint als ein tüchtiger Künstler, der den Marmor zu behandeln weiß. Aber von jener bedeutenden Größe, wie sie gleichzeitige toskanische Meister ihren Schöpfungen zu geben wissen, ist keine Spur vorhanden.

Von ganz vortrefflicher Arbeit ist der Harnisch; niemals ist die schöne Schmiedearbeit in Marmor besser wiedergegeben worden. Er ist nur wenig verziert, wodurch die weichen runden Spiegelflächen des Metalls um so wirksamer hervortreten. Die Kette des Ordens vom goldenen Fließ, die auf der Brust und über den Schultern liegt, hebt sich klar und prächtig ab.

v. Fabriczy[1]) findet in der Arbeit die Hauptvorzüge der späteren toskanischen Bildnerei vereinigt, in der Sorgfalt der Ausführung des Beiwerks am Harnisch und der Ordenskette aber eher lombardischen als florentinischen Einfluß, worin ich ihm nicht zu folgen vermag. Offenbar ist auch der Harnisch nach der Natur verfertigt, und die Ordenskette wird ihre besondere Bedeutung haben. Daß es die früheste datierbare Bildnisbüste sei, scheint mir gegenüber dem Niccolo de Uzzano des Bargello auch nicht recht haltbar. Wohl aber muß man v. Fabriczy beistimmen, wenn er darin nicht, wie früher Schlosser, das von Summonte an Laurana gegebene Bildnis des Königs, sondern (als Erster) das im Beleg IV beschriebene Werk Dominiks von Montemignano erblickt.

Zunächst aus rein äußerlichen Gründen. Lauranas „imagine“ — mag es nun ein Brustbild oder ein Standbild gewesen sein — befand sich am Triumfbogen: wo aber hätte dies mit seinem Sockel aus einem Stück gearbeitete Werk dort einen passenden Platz gefunden? Der Beleg sagt dagegen ganz ausdrücklich, Dominiks Bildwerk sei für eine gewisse Stelle der Neuen Burg bestimmt, d. h. es blieb zur Verfügung des Königs. Vielleicht war es deshalb so außerordentlich stark ausgehöhlt, um sein Gewicht zu verringern und es so bequemer versenden zu können? — Von Laurana kann aber auch deshalb keine Rede sein, weil Dominiks Arbeit im denkbar größten Gegensatz zu denen unseres Meisters steht, die wir ihm mit unzweifelhafter Sicherheit zusprechen können: den Brustbildern der Beatrix von Aragon. Wer diese jemals mit aufmerksamen Augen betrachtet hat — und die wundervolle Büste der Beatrix, die in demselben Saale steht wie unser Alfons, gibt dazu die beste Gelegenheit —, der kann hierüber keinen Augenblick im Zweifel sein.

Leider wissen wir so gut wie nichts über die Geschichte unseres Werkes; im letzten Drittel der 1700 befand es sich im Kunstkabinett des Paters Tobias im Augustinerkloster in Wien und kam 1834 bei der Versteigerung der Sammlung in das Museum. Wie es in die Hände des Augustinerbruders gekommen sein mag, ist dunkel.

---

1) Berl. Jahrb. 1902, S. 12; (auch 1899, S. 21. Anm. 1).

Dagegen kann uns vielleicht der Umstand auf die richtige Fährte bringen, daß der König sich mit dem Orden des goldenen Fließes modellieren ließ. Dieser wurde dem Könige von seinem Stifter Filipp dem Guten, Herzog von Burgund, am 13. November 1446 verliehen, als er sich in Presenzano aufhielt.[1]) Der König knüpfte an die Annahme (und den Austausch gegen seinen Orden der Verkündigung) die gegenseitig anzuerkennenden Bedingungen, daß er den Orden nicht alle Tage, sondern nur Sonntags zu tragen brauche; daß er ein Mitglied des Ordens, das auf feindlicher Seite befindlich etwa von ihm gefangen genommen würde, nicht ohne weiteres frei zu lassen sich verpflichte; daß bei Gegenwart mehrerer Besitzer des Ordens die Ehrenbezeigungen in erster Linie ihm, dem Könige, vorbehalten blieben; endlich, daß er den Orden zurückschicken dürfe, wenn der Herzog von Burgund sich mit den Anjoinen gegen Alfons verbünden sollte. Nun scheint mir auch der Panzer seiner ganzen Form nach nicht italienisch, sondern nordischer Herkunft, und der König hätte sich sonach in das Geschenk des Herzogs von Burgund gesteckt, um sich darin modellieren zu lassen und mit der Büste selbst dem befreundeten Fürsten ein Geschenk zu machen.[2])

Allein, auch wenn es sich so verhält: zur Feststellung der Urheberschaft durch Dominik würde es kaum genügen. Dagegen ist die ganz ungewöhnliche Form des Brustbildes ein starker Beweis zu seinen Gunsten; denn so üblich auch die Bestimmung „dels pits amunt“ gewesen ist, da eine große Anzahl von Büsten der 1400 sie uns ganz vertraut gemacht hat,[3]) so außergewöhnlich ist der Auftrag zu einer „figura dela persona del senyor Rey dela cinta en amunt“.[4])

[1]) Summonte, Historia 1675. III. S. 71. — Filipp stiftete den Orden zu Brügge am 10. Januar 1430 (1429 a. St.). — Vgl. Frimmel und Klemme, Ein Statutenbuch des Ordens vom G. V., Wiener Jahrb. V (1887) S. 286.

[2]) Der Verkehr zwischen beiden Höfen war ziemlich rege. Wir erfahren, daß am 28. Februar 1447 Alfons den Franz Davino und Garzia in Geschäften nach Burgund schickt. (Minieri-Riccio, Alcuni fatti. Arch. Stor. Nap VI (1881) S. 252.) Am 7. September 1450 sendet er seinen Stallmeister (cavallerizzo) Giovanni Barrese mit einem Geschenke von vier schönen Pferden zum Herzog, und seinen Geheimschreiber Giovanni Juannis „in besonderer Mission“. (Ebendort S. 257.) Am 28. April 1451 kehrt von einer gleichen Sendung nach Dijon der Geheimschreiber Niccola Portello nach Neapel zurück. (S.412.) Zugleich war aber der Herold des Herzogs Franz Conta bei dem Könige, der ihm 30 Dukaten schenkt. (S. 412.) Am 22. September 1451 gibt Alfons den Gesandten des Herzogs von Burgund, den Herren de Canilles und Jaulles de Laren ein Festmahl im Kapuaner-Schloß (S. 416), wofür die Zahlung am 31. April 1452 erfolgt. Am 21. September 1455 endlich schenkt der König dem Hofgesind des Herzogs von Burgund, der ihn gesandt hat, ein Hundert Dukaten, (S. 438) und mit diesem Datum würde ja nicht unübel die Fertigstellung unseres Bildwerks durch Meister Dominik von Montemignano stimmen. So wäre es als königliches Geschenk an den Hof des Herzogs von Burgund gelangt, und die Beziehungen zwischen diesem und den Habsburgern erklären unschwer den Übergang nach Wien.

[3]) Sie begegnet uns gleich noch einmal im Vertrage Dominik Gajinis mit Peter Speziale, der „duas figuras di pectu in susu“ verlangt· Di Marzo, J Gagini. II. Palermo 1883, S. 20.

[4]) v. Fabriczy (Berl. Jahrb. 1902, S. 12 ff.) erklärt sie in Übereinstimmung mit Schlosser als eine Nachahmung der Antike, wie sie die bekannten humanistischen Neigungen des Königs veranlaßten. Allein, auch hier bleibt der Künstler der Auflebung ziemlich selbständig; irgend ein besonderes antikes Vorbild läßt sich nicht nachweisen. Am nächsten kommen der Alfonsbüste wohl römische Panzerbüsten wie die NNr. 543 und 545 des Mus. Chiaramonti im Vatikan. (Vgl. Amelung, Vatik. Skulpt. I. Tafel 71, im

Ist schon dieser Umstand ein kaum zu umgehender Beweis zugunsten Dominiks, so dürfte der Ring sich schließen, wenn wir ihn außerdem auch bei den Arbeiten am Triumfbogen nachweisen können. Und dies ist tatsächlich der Fall; denn die gleiche Hand und das gleiche Können verraten sich auch an einem Teile des Triumfzuges mit überraschender Deutlichkeit: nämlich in dem Gefolge des Meisters W (S. 92—97), den wir als Toskaner ansprachen.

Hier ergibt sich sowohl in der sauberen, sicheren, etwas trockenen Mache, in der Freude an lebenswahrer Darstellung, an der Behandlung der Haare, der Augen und des Zierrates eine so vollkommene Übereinstimmung, daß wir mit dieser Zuteilung auf durchaus festem Boden zu stehen glauben.

Um uns nicht zu wiederholen, lenken wir die Aufmerksamkeit des Lesers zurück auf das oben Gesagte: ein Vergleich mit der Wiener Alfonsbüste berechtigt uns zu der Feststellung, in dem Meister W unserer Untersuchung den Toskaner Dominik von Montemignano zu erkennen. Will man nun in der Art, wie die Schmuckformen verwertet sind, lombardischen Einfluß finden: so steht auch dem nichts entgegen. Nicht nur für die Lombarden gilt das treffende Wort Hans Sempers, das er bei der Besprechung von Malaguzzi Valeris Buch über G. A. Amadeo äußert;[1]) „Der Wetteifer dieser Künstler unter einander bestand hauptsächlich darin, sich gegenseitig zu übertrumpfen und technische Kniffe sowie äußerliche Wirkungsmittel einander abzulauschen, also einander nachzuahmen; eine Tendenz, die durch das häufige Nebeneinanderarbeiten der Bildhauer an der Ausschmückung von Bauwerken noch gefördert wurde. Aus allen diesen Gründen ist eine reinliche Scheidung der Werke der einzelnen, dem Namen nach bekannten Künstlern unter den zahllosen noch vorhandenen Skulpturen, die zum großen Teil von unbekannten, dem Modestil folgenden Gesellen herrühren mögen, geradezu ein Ding der Unmöglichkeit.“ Das gilt auch von dem mit Meistern wie D. Gajini, Peter Martin von Mailand und Franz Laurana zusammenarbeitenden Toskaner.

Dominik noch andere Werke zuzuschreiben, will mir nicht gelingen.[2]) Auch im übrigen Neapel nicht, und es ist möglich, daß er über den Arbeiten am Triumfbogen verstorben ist.[3]) Denn es ist doch auffallend, daß der von dem

Text S. 670 und 673 verwechselt). Sie sind auch insofern von Bedeutung, als sie geeignet sind, zu erklären, wie der König auf sein Sinnbild der züngelnden Flamme gekommen sein mag. Die römischen Panzer sind über dem Nabel mit einem Altar verziert, auf der eine Flamme lodert; zu beiden Seiten steht ein Löwengreif mit erhobener Vorderpranke. Die Flamme versetzte er auf eine Art gotischen Altars; der Greif bildet das Anhängsel der Kette zum Orden der Verkündigung.

[1]) Monatshefte der Kunstw. Lit. 1905. S. 39 ff.

[2]) Vielleicht daß noch der linke Engel von S_8 in Betracht kommt. v. Fabriczy hält sich vorsichtig zurück; er weist ihm kein Bildwerk am Bogen oder etwa im großen Saale zu. Zuversichtlicher wie immer ist Bertaux: Arch. Stor. Nap. 1900. S. 27—60. Er findet das Marmorbrustbild der Rechnungsbücher in einem der runden Flachbilder über der Tür des großen Saales wieder, was v. Fabriczy Berl. Jahrbuch 1902. S. 12 leicht mit dem Hinweis auf das Wiener Werk widerlegt. — Die beiden Rundbilder über der Triumftür im Großen Saal sind rein dekorative Arbeiten Dominik Gajinis (vgl. unten) und haben mit Bildnissen Alfons', Ferdinands oder des Herzogs v. Kalabrien nichts zu tun.

[3]) Vgl. unten.

König so ausgezeichnete Künstler bei der Genossenschaft vom Jahre 1458 nicht mitgenannt wird. Freilich ist das gleiche mit Andreas von Aquila der Fall, von dem wir wissen, daß er noch in Neapel war, wo er unter den Ränken der Künstler schwer zu leiden hatte.

Ist nun das Gefolgestück vor oder nach der Wiener Büste entstanden?

Wenn wir die Angaben des Belegs I richtig deuten, nämlich darauf, daß Dominik am 20. Juli 1455 für ein erstes Marmorbrustbild des Königs und einen Johannes 70 Dukaten erhielt, so muß er schon Ende 1454 oder Anfang 55 in Neapel als anwesend angenommen werden. Das Gefolgestück müßte dann, da es mindestens 12—18 Monate zu seiner Anfertigung verlangte, schon im Laufe des Jahres 1453 begonnen, Ende 54 aber fertiggestellt worden sein. Das scheint nach allem, was wir von der Baugeschichte wissen, etwas verfrüht. Es steht aber auch nicht im Einklang mit den Angaben des Belegs IX, nach denen die Genossenschaft der sechs Meister am 31. Januar 1458 ihre erste Abschlagszahlung von 200 Dukaten auf die Ausführung der „figures del arc triumfal“ erhält. Für diese war die Gesamtsumme von 3800 Dukaten bestimmt. Die „figures del arc triumfal“ können aber nur Bezug haben auf den großen Triumfzug und vielleicht auch die Tugenden und die beiden Flachbildwerke im Tordurchgang. Jedenfalls beziehen sie sich doch wohl in erster Linie auf den Triumfzug; und somit würden wir für diesen — wenigstens soweit die sechs Genossen in Frage kommen — das Jahr 1457 und 1456 anzunehmen haben. Das würde aber auch mit unserer Zeitbestimmung für die Arbeit Dominiks von Montemignano zusammenpassen, so daß also das Wiener Marmorbrustbild dem Gefolgestück vorangegangen sein würde.[1])

Der Meister selbst nahm dann an den weiteren Arbeiten des Bogens nicht mehr teil, sei es, daß er starb oder Neapel verließ.

ISAIAS VON PISA.

Dieser durch marktschreierische Lobhudelei von Rom aus zu unverdientem Ruhm gelangte Künstler wird in den Rechnungsbüchern viermal belegt:[2])

31. Januar 1456. Meister Isaias, Marmorbildhauermeister,[3]) der in der Neuen

---

[1]) Eine Büste des Königs Alfons hätte sich in der Neuen Burg befunden, wenn Barones Angaben (Arch. Stor. Nap. IX. 1884. S. 208 und 213) richtig wären. Er spricht dort von einem Erz-Untersatz, auf den das Brustbild des Königs gestellt werden sollte. Die beiden Belege, die er dafür anzieht, der vom 2. April 1466 und vom 30. Juni 1466 sprechen aber nur von dem Erzgefäß für das Herz des Königs, aus dem Barone ein Piedestal gemacht zu haben scheint. Beide Belege finden sich abgedruckt bei v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XX (1889) S. 150. Der erstere hat nach den Worten „present andreu ferrer“ noch die Angabe „son compresos en huna summa de XXVIII ducats III tar. X grans en lo present mes“. — Im zweiten ist statt 32 Dukaten 42 zu lesen.

[2]) v. Fabriczy, Belege III, VI, IX, XI.

[3]) Mestre marmorar.

Burg zu Neapel arbeitet in Zahlung der Gehaltsrate, die ihm zukommt wegen der Arbeit, die er in der besagten Neuen Burg ausführt . . . 30 Duk.[1])

Mai 1456. Meister Isaias, Marmorbildhauermeister,[2]) der jetzt am Neubau der Neuen Burg in Neapel arbeitet, zur Abrundung der Summe von 287 Duk. 2 Tari 10 Gran, die ihm zukommen für die von ihm am Neubau der Neuen Burg zu Neapel verrichteten Arbeiten, und zwar für den Zeitraum von 11 Monaten 15 Tagen, die am letzten Tage des oben verflossenen April abgelaufen sind,[3]) nach der Rate von 25 Dukaten im Monat, die der hohe Herr ihm zu zahlen befohlen hat. Denn es muß der Wahrheit gemäß festgestellt werden, daß 138 Dukaten ihm schon ausgezahlt wurden; — 108 Duk. nach Blatt 489, die verbleibenden 30 Dukaten nach Blatt 195 — so daß noch verbleibt die Summe von . . . . . 149 Duk. 2 T. 10 G.

31. Januar 1458. Desgl. erhalten Meister Isaias von Pisa, Anton von Pisa, Peter von Mailand, Dominik Lombardo, Franz Azara und Paul Romano, Marmorbildhauermeister, 200 Dukaten im Auftrage des Herrn Loys Sarcola, der mit den Zahlungen für den Neubau der Neuen Burg betraut ist, und zwar gemäß des Kanzleibefehls datiert von Atella, 31. Januar, als Abschlag auf die Summe von 3800 Dukaten, für welche Summe sie es unternommen haben, den vollständigen Figurenschmuck des Triumfbogens der Neuen Burg herzustellen. Laut Eintrag . . . . 200 Duk.[4])

28. Februar 1458. Desgleichen erhalten dieselben Meister [sie werden in der gleichen Reihenfolge aufgezählt, und heißen nun „mestres de fer figures de pedra marbre"] 200 Dukaten laut Kanzleibefehls datiert von Troja, 28. Februar, als Abschlag auf die Summe von 3800 Dukaten, für

[1]) Vgl. den folgenden Beleg. Sein Monatsgehalt war 25 Dukaten, also 300 Duk. im Jahr.

[2]) Mestre de fer ymatyes de pedra marbre.

[3]) Darnach begann seine Anstellung am 15. Mai 1455.

[4]) Dieser wie der nächstfolgende Beleg wird in Zukunft, um Wiederholungen zu vermeiden, kurz als Genossenschaftsvertrag IX und XI bezeichnet. — Der Genossenschaftsvertrag entspricht dem Bauvertrage vom Jahre 1451. Dürfen wir aus den Belegen Schlüsse ziehen, so handelte es sich um die Herstellung des gesamten Figurenschmuckes innerhalb 19 Monaten gegen monatliche Zahlungen von 200 Dukaten. Das Anfangsdatum dieses Vertrages etwa mit dem 1. Januar 1458 beginnen zu lassen, liegt zwar nahe, ist aber gewagt, da schon vor diesem Belege vorhanden gewesen sein mögen, die heute fehlen. In der Tat springt Beleg VIII vom 31. August 1456 auf Beleg IX vom 31. Januar 1458. Ersterer nennt noch Andreas von Aquila allein; dann folgt die Genossenschaft ohne ihn. Deren Gründung muß also in diese Zeit fallen. Würde man sie vom 1. September 1456 datieren, so würden die 19 Monate des Vertrages am 1. Mai 1458 abgelaufen sein. Daß die Zahlung vom 28. Februar 1458 aber nicht die letzte gewesen ist, dürfte aus dem Wortlaute folgen: sie würde gewiß mit dem Vermerke versehen worden sein, daß diese Rate von 200 Dukaten die letzte auf die Vertragssumme von 3800 Dukaten zu zahlende sei. — Alles in allem bin ich geneigt, anzunehmen, daß sich die Genossenschaft mit der Herstellung des figürlichen Schmuckes, insbesondere also des Triumfzuges und der Nischenfiguren zu befassen hatte, mit Ausnahme desjenigen, was daran andere in Auftrag erhielten, wie das Reiterstandbild Donatellos usw. Wann aber diese Ausschmückung durch die Genossenschaft begann, ist nicht festzustellen, vermutlich aber gegen Mitte oder Ende des Jahres 1457.

welche Summe sie mit dem Hofe vereinbart haben, die Figuren des Triumfbogens herzustellen, die S. M. der König über dem Eingang der Neuen Burg anbringen läßt. Laut Eintrag . . . . 200 Duk.

Isaias von Pisa und Paul Romano sind die Vertreter des römischen Kreises an unserem Denkmale. Als solche waren sie von hervorragender Bedeutung für die vielen baulichen Einzelheiten, die auf die antiken Vorbilder Roms deuten. Für keinen der Florentiner Meister, am wenigsten für Laurana, sind wir genötigt, einen römischen Aufenthalt anzunehmen; erhielt doch Rom erst seine Bedeutung viel später und nur mit Hilfe Toskanas, das vorher und nachher der Mitwirkung römischer Kunst und Künstler vollständig entraten konnte.

Die Hand dieser Meister am Triumfbogen nachzuweisen, hat seine besonderen Schwierigkeiten, ist man sich doch noch nicht darüber einig, was ihnen in Rom mit Sicherheit zukommt, ja neuerdings ist der ganze bisher für Isaia als gesichert geltende Bestand seiner Werke ihm ab- und einem seiner Schüler zugesprochen worden, während er selber nur für das in Betracht käme, was an seinen Arbeiten auf eine fremde Hand deutet.[1]) Den Beweis hierfür zu erbringen, scheint mir nicht gelungen zu sein.

Diese Frage hängt aber so eng mit unserem Gegenstande zusammen, daß wir uns hier weit eingehender mit Isaias beschäftigen müssen, als es sonst erforderlich gewesen wäre. Der Zusammenhang besteht darin, daß das rechte Laibungsflachbild ganz auffallende Ähnlichkeiten mit der Kreuztragung Lauranas in Avignon aufweist. Andererseits klingen diese Ähnlichkeiten auch an Teilen der Arbeiten wieder, die Isaias v. Pisa in Rom gegeben werden, sowie an Bruchstücken vom Grabmal Pauls II. in den vatikanischen Grotten. Sie sind sogar in entfernter Abschwächung auch auf dem linken Flachbild der Laibung in Neapel bemerkbar. Daraus folgt, daß wir bei der Zuteilung des Neapler Anteils an Isaias mit besonderer Vorsicht verfahren müssen, wollen wir unserem eigenen Helden gerecht werden.

Um Isaias von seinen Kunstgenossen zu scheiden, gehen wir von dem ihm urkundlich zukommenden Eugensgrabe aus und suchen, wenn möglich, die vor seiner Übersiedelung nach Neapel von den nach der Rückkehr nach Rom entstandenen Werken zu trennen. Diese Scheidung ist auch insofern von Bedeutung, als seine gemeinsame Tätigkeit mit Paul Romano in Rom erst nach dem Aufenthalte beider in Neapel urkundlich belegbar ist.[2])

[1]) Lisetta Ciaccio, Scoltura romana del rinascimento. L'Arte IX (1906). S. 165 ff.

[2]) Wenn Porcello in seinem bekannten Lobgedichte auf die Unsterblichkeit Isaias von Pisa singt:

Testis et Eugenii mirabilis urna sepulchri,
Testis et Alphonsi regius arcus erit:
Jlle triumphata virtute et fortibus armis
Parthenope toto legit ab orbe vivum . .
Miraque sunt testes Monachae monumenta beatae,

so betrachtet Porcello den Bogen als fertig, nachdem Isaias daran seine Arbeit vollendet hat. Dies war spätestens 1460 der Fall. Die Verse sind also vor dieser Zeit geschrieben.

Ordnen wir stilkritisch, was mit Isaias zusammenhängt, so stoßen wir gleich mit seinem ersten Werk, dem Grabmal Eugens IV., auf Schwierigkeiten.

Das Grab befindet sich nicht mehr in der Peterskirche, sondern ist nach S. Salvatore in Lauro übertragen worden. Das ursprüngliche war vor 1455, dem Tode seines Nachfolgers, der zu seiner Seite beigesetzt wurde, angefertigt, was außerdem durch den 1457 verstorbenen Maffeo Vegius belegt wird;[1]) es hatte eine andere Inschrift als das jetzige: sie stammte von Vegius und ist erhalten.[2]) Hieraus schließt Ciaccio, daß es zwei Grabdenkmäler gegeben habe, und daß nicht, wie schon Ciaconio[3]) gemeint habe, jenes von St. Peter einfach an der neuen Stelle wieder zusammengesetzt sei. Allein diese Verdopplung ist weder belegbar, noch ihre Annahme notwendig. Tatsächlich dürfen wir das in S. Salvatore in Lauro befindliche Grabmal im wesentlichen als das von Isaias von Pisa errichtete annehmen. Freilich ist es neu zusammengesetzt worden und hat bei dieser Gelegenheit einen neuen Sarg und damit zugleich auch eine andere Inschrift erhalten. Dieser Sarg ist größer als der ursprüngliche — der dem des Portugalgrabes in S. Johann im Lateran ähnlich gewesen sein dürfte —, und es zeigt sich, daß, um die Stücke passend zu machen, neue Stücke angesetzt wurden. So erhält der Krönungssockel an beiden Seiten eine Verlängerung, deren Gesamtgröße genau den End- und Zwischenstücken entspricht, die sich in der Mitte des Gesimses, der Mitte des Eierstabes, an den Ecken des Engelfrieses und der Kassettendecke zeigen. Die Matratze, auf der der Papst ruht, ist links verlängert, so daß die offenbar ursprünglich die Seitenwand berührenden Füße jetzt in der Luft stehen. Auch das Gesimse des Unterbaus zeigt ein Zwischenstück; der übrige Unterbau ist ganz erneut.

Prüft man die einzelnen Teile des Denkmals, so ergibt sich ein Unterschied in der Behandlung der liegenden Gestalt des Toten, der rechten Nischenfiguren und der Muttergottes einerseits, der linken Heiligen in den Nischen anderseits. Lisetta Ciaccio setzt sogar die Gestalt des Toten in Gegensatz zu dem übrigen. Man mag dies bis zu einem gewissen Grade zugeben; doch ist nicht zu vergessen, daß sich Isaias (und nicht allein dieser Künstler) bei seinen Grabfiguren eines gewollten Archaisierens befleißigt, das mit der Überlieferung und den Wünschen der Besteller in Einklang steht. Jedenfalls wird die natürliche Folgerung die sein, daß man die Gestalt des Papstes dem Meister selbst, das Übrige seiner Werkstatt und wenn nötig, einer dritten Hand zuweist.

Würde man hierüber im Zweifel sein, so überhöbe uns deren das Grabmal der H. Monika in der Augustinerkirche in Rom, das uns durch Porcellos Lobgesang auf Isaias als von diesem stammend belegt ist. Auch dies Denkmal ist auseinandergerissen: die sehr stark altertümelnde Gestalt der Heiligen liegt auf einem

[1]) Vgl. Lisetta Ciaccio, L'Arte VI (1906). S. 181. Anm. 2.
[2]) Ebendort Anm. 3.
[3]) Ebendort S. 182.

mit der Jahreszahl 1566 versehenen Sarge, und einige der sie umgebenden Nischenfiguren sind an der Wand eines Seiten-Eingangs der Kirche (zum linken Querschiff) untergebracht: auch die letzteren zeigen unter sich wie auch im Vergleich mit der Heiligen eine ziemlich starke Verschiedenheit, und namentlich diejenige des segnenden Gregor (links von der Tür) schließt sich den Nebenfiguren des Eugensgrabes an. Der Schluß, den man auch auf dieser Verwandtschaft bisher aufbaut, ist der: daß Isaias die Hauptfigur gefertigt habe, während das Übrige der Werkstatt zukomme. Dieser Schluß ist um so berechtigter, als die Arbeit bei den anderen drei Heiligen außer Gregor sehr viel zu wünschen übrig läßt. Wunderlicherweise zieht nun aber Lisetta Ciaccio die Folgerung, daß Isaias wohl der Verfertiger dieser Nebenfiguren, nicht aber der Monika sei, und geht nun auf die Suche nach dem Urheber Eugens und Monikas. Mehr noch: folgerichtig wird nunmehr alles, was sich stilkritisch diesen Grabfiguren anschließt, nicht mehr Isaias gegeben, der sich in eitel Dunst auflöst, sondern einem Meister (und dessen Schüler), der möglicherweise unter einem der als Gehilfen Isaias urkundlich belegten Gesellen — sie wirft sich auf Pellegrino von Viterbo — zu suchen ist, den sie aber vorsichtshalber als „Meister der Tugenden" benannt sehen möchte.

Diesen Namen nimmt sie von den Nebengestalten, die zu dem Grabmal des Kardinals Chiaves von Portugal in der lateranischen Johanniskirche gehört haben müssen: es ist eine Mäßigung und eine Klugheit, ein Halbakt nach einer römisch-abgewandelten Afrodite,[1]) und eine weibliche Gewandfigur mit Spiegel und Schlange. Mit der Ausführung des Grabmals wurde unmittelbar nach dem Tode des Kardinals (1447) Filarete beauftragt. Es scheint aber, daß der Auftrag durch die gegen ihn gesponnenen Ränke nicht zur Ausführung kam. Denn zweifellos zeugen die liegende Gestalt des Kardinals wie die (mit Recht) von Ciaccio mit dem ursprünglichen Grabe vereinigten sieben Tugenden und Gestalten der Verkündigung eine andere Hand als die des Filarete, und zwar diejenige Isaias' und seiner Werkstatt.[2]) Die beiden Jünglingsgestalten der Gerechtigkeit und der Stärke sind deutliche Erinnerungen an Pisa: so ist die Gerechtigkeit nur eine Wiederholung des Erzengels Michael von Johann Pisano,[3]) wie auch alle die anderen unmittelbar auf diesen Meister weisen. Den Sarg Filarete zu geben, wie es Ciaccio tut, erscheint mir bedenklich; die scharf umrissenen Formen, die Schrift, die freie Haltung der Engel haben wenig mit seiner Art zu tun. Jedenfalls ist der Sarg auch nicht von Isaias, sondern wohl von dem Mitarbeiter des Eugensgrabes, der die beiden Engel zur Seite der Muttergottes anfertigte.

Die Frage, ob das Eugensgrab dem Portugalgrab voranging, oder umgekehrt, beantwortet Ciaccio dahin, daß das Portugalgrab das Vorbild für das Eugensgrab

[1]) In der Art der Julia Soaemias im Vatikan. Mus. Chiar. 639.

[2]) Auch Burger weist die Mäßigung und Klugheit in diesem Zusammenhang; Ciaccio gelingt es außerdem, das Vorhandene zu einem annehmbaren Ganzen zusammenzufügen.

[3]) Im Museum. Abgeb. Venturi, Storia dell' Arte ital. IV. Mailand 1905, S. 232.

gewesen sei. Damit fiele auch die bisherige Annahme, daß letzteres zum Vorbilde für die römischen Gräber geworden sei, das „fast ein Jahrhundert hindurch festgehalten wurde.“[1]) Auch Burger erklärt die Mäßigung und Klugheit — und damit auch mittelbar das Grabmal des Portugal — als das vielleicht älteste Werk Isaias. Merkwürdigerweise setzt er aber auch das Flachbild der vatikanischen Grotten Nr. 204, Madonna mit Stiftern zwischen Peter und Paul vor die Erztüren Filaretes, die in die Jahre 1439—45 fallen. Abgesehen davon, daß der Stil eine jedenfalls nicht frühere Eigenart als die des Portugal- und Eugensgrabes zeigt, widerspricht sich Burger auch insofern, als der Kardinal Latino Orsini, dem zu Ehren nach Burger Eugen IV. das Altarwerk gestiftet hätte, erst 1439 starb, während die Schenkung der Bücherei ein Jahr vorher stattgefunden hatte. Das Werk könnte also höchstens mit den Erztüren Filaretes gleichzeitig sein; indes ist hier wohl, wenn auch ein Werk Isaias' und nicht des „Meisters der Tugenden“, so doch mit Ciaccio ein vorgeschritteneres Werk zu erblicken, das in die Zeit Nikolaus V. (1447—55), wenn nicht in die Zeit nach der Rückkehr von Neapel zu verlegen sein wird.

Hiernach wären, wenn wir die Frage, ob das Portugalgrab dem Eugensgrab voranging, dahingestellt sein lassen, bis für die Entscheidung in einem oder anderen Sinne gesicherte Beweise vorliegen, als Werke Isaias', die vor seiner Übersiedlung nach Neapel fallen, die genannten und etwa noch das Flachwerk, vatikanische Grotten No. 204, zu betrachten.

Dagegen fallen nach dem Aufenthalt in Neapel alle diejenigen Arbeiten, die Ciaccio für ihren Meister der Tugenden in Anspruch nimmt, die aber dem Isaias gegeben werden müssen, wenn wir ihn als den Verfertiger der liegenden Gestalten Eugens, des Kardinals von Portugal, der Monika und der damit stilistisch zusammenhängenden Werke ansehen.

Was insbesondere die Monika betrifft, so setzt der Cicerone ihre Anfertigung in die Zeit zwischen 1450 und 1463. Damit ist für unsere Zwecke wenig anzufangen. Isaias ist seit 1455 in Neapel und erst 1460 wieder in Rom belegbar: in dieser Zeit kann also die Monika nicht entstanden sein. Wenn nun auch die Jahre nach dem Tode Eugens mit den Grabmälern für diesen Papst, für den Kardinal und das Altarflachwerk reichlich ausgefüllt erscheinen, so werden wir das Monikagrab doch in die Jahre vor 1455 verlegen müssen; denn Porcello erwähnt es, und für ihn war ja wohl 1460 der Triumfbogen „fertig“.

Nach 1463 folgt der Andreasgiebel der Grotten No. 224, diesem das Flachbild des Wandbrunnens von Groß-St. Marien, das Ciaccio zum ersten Male richtig in diesen Zusammenhang bringt;[2]) endlich, „vielleicht zwischen 1465 und 1470“

---

[1]) Cicerone IX 470a.

[2]) Das Gefäß sowohl wie die Akantusblätter, in denen Ciaccio irrtümlich „etwas gothische Bewegung“ erblicken will, sind deutliche Erinnerungen an den Triumfbogen in Neapel.

das Viterbo-Tabernakel, das ebenfalls die deutlichen Spuren einer Formengebung aufweist, die nach Neapel weisen.[1])

Wo ist nun dieselbe Hand, die diese Werke schuf, in Neapel am Triumfbogen wieder zu finden?

Als dem römischen Kreise angehörig haben wir die Führerin wie auch die Tugend der Stärke kennen gelernt: beide zeigen außer allgemein römischen Anklängen keine Spur von der Hand dieses Isaias, der Beweis durch Ausschluß würde sie also an Paul Romano weisen. Wir werden sehen, daß sie auch stilkritisch mit diesem zusammenhängen.

v. Fabriczy (und nach ihm alle anderen bis auf Burger) geben Isaias, wie wir schon oben bemerkten, das rechte Laibungsflachbild;[2]) seine Beweisführung erschien uns nicht einwandfrei. In seiner Untersuchung hat er Peter von Mailand als dem „Schöpfer" des Bogens den großen Triumfzug und einiges andere zugeteilt; Anton Chellino erhält als einer der Donatelloschüler allerhand schmückende Einzelheiten mit Donatellesken Anklängen. Folglich bekommt der andere Donatelloschüler, Andreas von Aquila, das dessen Geist atmende linke Flachbild. „Für die Autorschaft des zweiten Laibungsreliefs aber bleibt uns die Wahl zwischen den beiden Bildnern, denen wir bisher nichts vom Skulpturenschmuck des Triumftors zuweisen konnten, Isaia von Pisa und Paolo Romano." Die „antike" Eigenart der Örtlichkeit spreche für einen der beiden in römischer Überlieferung geschulten Meister. Da sie sich aber einander sehr nahe ständen, sei die Entscheidung schwer. Nun habe aber Isaias mindestens 3 Jahre am Bogen gearbeitet, Paul Romano sei nur ein Jahr nachweisbar, folglich sinke die Wage zugunsten Isaias. Nun besäßen wir von ihm nur Idealgestalten — mit Ausnahme Eugens, und wie wir jetzt hinzufügen können, auch des Kardinals von Portugal. In Neapel sei ihm aber strengste Nachbildung der Realität zur Pflicht gemacht worden. Diese also ist hier ein Wahrzeichen des Stils, das seinen römischen Gestalten völlig abgeht!

Dieser äußerst unsicheren Beweisführung hat man bisher vertraut. Selbst Burger nimmt die Zuweisung für unbedingt sicher an, — freilich nicht ohne eine sehr verdächtige Erläuterung. Nur einmal, meint er, habe sich der Meister zu „kecker Originalität" aufgeschwungen: und das sei im rechten Flachbild in Neapel geschehen! Übrigens deute die hier bemerkbare „Frische und Lebendigkeit" auf eine Wandlung in der Kunst des Meisters, die auch noch im Andreastabernakel vorgehalten habe. Und doch stellt v. Fabriczy fest, daß Isaias, als er nach Neapel ging, schon ein fertiger Meister von Ruf war, von dem man „bei seinem wenig versatilen Talente keine neue Evolution seines Stils" erwarten konnte. Burger begründet seine Ähnlichkeit auf folgende Übereinstimmungen: „Wir bemerken die in der Mitte gespaltene, ein wenig hängende Unterlippe, die leicht aufgezogene Oberlippe, die charakteristischen Mundwinkel, die dem Gesichte ein leichtes

---

[1]) Vgl. Ciaccio, S. 177. Dies Datum ist wohl etwas spät angenommen.

[2]) Berl. Jahrb. XX (1899), S. 137. — 1906.

Lächeln verleihen, die ovalen Augen mit dem tief eingegrabenen Augenstern, die stark betonten Backenknochen und das Grübchen im spitzen Kinn, kurz alle die Eigentümlichkeiten, die wir bei den übrigen Werken Isaias' fanden, so daß trotz des Mangels weiterer Anhaltspunkte das Relief von unserem Meister in Anspruch genommen werden muß." Allerdings werde dadurch die bisherige Annahme, daß Paul Romano an diesem Relief gleichzeitig mit Isaias tätig gewesen sei, irrig, da jeder einzelne Kopf so sehr die oben geschilderten Eigentümlichkeiten aufweise, daß an einen anderen Künstler nicht zu denken sei, und man somit die Hand Pauls anderswo suchen müsse.

Demgegenüber meint Leonardi[1]) kurzer Hand: „Über derartige Zuweisungen läßt sich nicht reden . . . ebensowenig wie über andere, die in Isaias zum nicht geringen Erstaunen derer, die das Grab Eugens kennen, ‚un maestro d'armi e un sommo decoratore' entdecken wollen."

Mit anderen Worten: die Kritik, unsicher aufgebaut, steht ratlos vor dem rechten Laibungsflachbild. v. Fabriczys Gründe sind entweder ganz unhaltbar, weil sie auf einer Ausschließung beruhen, die von falscher Voraussetzung ausgeht. Oder sie widersprechen sich, wie z. B. die Verhaltung zur strengen Beobachtung der Realität und das gänzlich mißglückte Bildnis des Königs in der Mitte. Oder endlich sie sind nicht genügend. Gedrungenheit der Gestalten, Ungeschick der Bewegung und zu große Köpfe können wir bei fast allen Figuren des Triumfzuges finden. Wenn Burger dem noch die oben angedeuteten Merkmale hinzufügt, so muß auch davon als zu allgemein ein gut Teil abgezogen werden; was sind „charakteristische Mundwinkel, die dem Gesicht ein leichtes Lächeln geben" anders als leicht heraufgezogene, die man unendlich oft findet; nicht seltener wenigstens als die „ovalen Augen mit dem tief eingegrabenen Augenstern" usw. — „kurz alle die Eigentümlichkeiten, die wir bei den übrigen Werken Isaias' fanden", aber umsonst bei Burger aufgezählt zu sehen wünschen.

Prüft man das rechte Laibungsflachbild ohne einen Seitenblick auf die dem Namen nach bekannten Künstler, so ist die „römische" Eigenart ganz ebenso schwer festzustellen wie die Übereinstimmung mit Isaias, wenn wir letzterem wenigstens die Hauptfiguren der Särge Eugens, des Kardinals von Portugal, der Monika und die so durchaus eigentümlichen Gewandfiguren der Mäßigung und Klugheit wie der Muttergottes und der Heiligen Peter und Paul auf dem Flachbild No. 204 der Grotten geben. Kein unbefangener Urteiler wird jemals trotz lächelnder Mundwinkel, ovaler Augen und dergleichen darauf verfallen, das Neapler Flachbild mit diesen Werken in einen Topf zu werfen. Und zwar nicht bloß deshalb, weil jenes gar keine Faltengebung aufweist. Dort, wo davon ein wenn auch nur geringes Stück sichtbar wird, am linken Oberarm des Schildträgers des Königs, zeigt sie durchaus andere Art, ganz ebenso wie das Stückchen Brokat am linken Unterarm des Knappen links nichts mit dem Papstmantel von

[1]) Paolo di Mariano. L'Arte (III) 1900, S. 96.

204 zu tun hat. Vor allem aber, und das ist das Wesentliche, auf ganz anderem Grundsatze ist die typische Gesichtsbildung beim Bogen aufgebaut, als bei den Werken Isaias'. Bei letzterem kommt die Nachbildung nach der Antike in keinem einzigen Falle aus ihren Fesseln heraus; es ist „allgemeine" Typenbildung. Beim Flachbild des Bogens wird von der Wirklichkeit ausgegangen; von allgemeiner Typenbildung ist keine Rede. Dabei ist freilich die Kunstübung in beiden Fällen nicht groß; während sie aber bei Isaias erstarrend nach rückwärts weist, schließt die Kunst des Flachbildes die Keime einer frischen Natürlichkeit in sich, die nach vorwärts zeigt und der Entwicklung zu Besserem fähig ist. Nirgends kann man die Werke Isaias' als Stapfen auf dem Wege vorwärts zu der klaren ebenmäßigen Bildnerei ansehen, wie sie uns z. B. im Gegenbilde des linken Flachwerks der Laibung gegenübertritt: wohl aber ist dies der Fall mit unserem rechten Flachbilde, so roh und unbeholfen es auch sonst ist. Es ist die Unbeholfenheit der Jugend, nicht die Impotenz des Alters, wie bei Isaias. Sucht man zu letzterer am Bogen nach einem Gegenstück, so kann dafür nur ein Teil in Betracht kommen, den wir denn auch bereits in unserer Untersuchung des großen Triumfzuges dem römischen Kreise zusprechen konnten: es ist das dem Meister Y gegebene Stück des Volkes am linken Torflügel. Hier haben wir alle jene oben zugunsten Isaias' angeführten Merkmale: dicke Köpfe, untersetzte Gestalten, erstarrte Bewegungen, ovale Augen mit tief eingeritzten Sternen, unbeholfene Haltung; wir haben außerdem auch den schwachen Versuch, römische Typen darzustellen, und eine Gewandung, wie sie in ihrer formelhaften Öde der Monika, dem Eugen wie auch dem Kardinal Chiaves auf das vollkommenste entspricht!

Auch darin stimmt es mit den Werken überein, für die Porcello seinen Vergleich Isaias' mit Fidias und Praxiteles zugrunde legt, daß es davon ebensoweit entfernt ist wie jene, ja tatsächlich weiter als alle anderen figürlichen Teile des Bogens.

Wenn wir daher dies Stück den wirklich „authentischen" Werken des Römers hinzuzufügen geneigt sind, so verhehlen wir uns nicht, daß damit allein seine mindestens dreijährige Tätigkeit in Neapel nicht ausgefüllt ist. Bedenkt man aber die ungeheure Menge von Schmuckformen, die für den Bogen anzufertigen war; vergißt man nicht, daß die Belege vom Jahre 1456 nur allgemein von Arbeiten an der neuen Burg sprechen und daß sich keiner der Meister jener Zeit auch für einfache Steinmetzarbeit zu gut hält,[1]) erinnert man sich schließlich auch ein wenig daran, daß der Himmel Neapels wohl Nachlässigkeit und gemächlich Leben inspiriert, zu anhaltendem Fleiße aber wenig geneigt macht: so wird es kaum nötig sein, nach weiterem zu suchen, zumal man in den verschiedenen Händen, die Kassetten und Putten aufweisen, auch den Isaias antreffen wird. Wer bürgt uns übrigens dafür, daß man nach der Probe, die Isaias von seiner Kunst mit dem oben bezeichneten Stück gegeben hatte, nicht eben geneigt war,

[1]) Fertigt doch Isaias nach seiner Rückkehr in Rom Geschützkugeln an!

ihm noch mehr hervorragende Teile anzuvertrauen? War Porcellos Lobgesang nicht vielleicht ein Mittel, um die Scharte auswetzen zu helfen, die er sich geholt hatte? Auch heute wird der veränderten Zeit entsprechend in der Tagespresse noch ebenso verfahren. —

PAUL ROMANO.

Auch über die wenigen Werke, die mit ihm urkundlich oder stilkritisch in Verbindung gebracht werden, herrscht keineswegs Übereinstimmung.

Urkundlich belegt werden für ihn im Januar 1451 drei Marmorfenster am kapitolinischen Palast, unterm 3. März desselben Jahres die — bald wieder abgebrochenen — Rundkapellen der Engelsbrücke,[1] die er mit seinem Vater und dem Meister Peter Albino von Kastiglione begann und April 1452 bis Juli 1454 Johann Lanzilotti von Mailand beendigte.[2]

Dann fehlen alle Nachweise, bis er in den zwei Neapler Genossenschaftsverträgen von 1458 auftaucht. 1460 finden wir ihn wieder in Rom, wo er zum „sergente d'arme" oder „mazziere" ernannt wird und das Recht erhält, einen eigenen Diener zu haben. Namentlich Pius II. begünstigt ihn vor allen anderen und vertraut ihm alle in dessen Pontifikat fallenden Arbeiten von 1460—64 an. Paul II. zieht dann Mino von Fiesole und Dino del Reame, auch Johann Dalmata u. a. vor. Paul lebt anscheinend wohlhabend und zurückgezogen bis etwa 1470, wo er vermutlich starb.

Wir treffen also keine Werke mehr an, die vor seine Übersiedelung nach Neapel fallen.[3] Was ihm dann in Rom gegeben wird, ist heiß umstritten.

[1] Vasari-Milanesi IV, 580.

[2] Die Belege nach Müntz, Repertor., Arch. usw. bei v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XX (1899). S. 26 Anm. 2. — Eine zusammenfassende neuere Arbeit ist von Valentino Leonardi, L'Arte III (1900). S. 86. S. 259 ff.

[3] Das Standbild des Heiligen Jakob (St. Jakob der Spanier, verschloss. Wendeltreppe des Seitenschiffes) wird von Leonardi, a. a. O. S. 269 für eine Jugendarbeit gehalten. Der Cicerone (IX) 471 b dagegen meint, es sei, wenn nicht von Paul selbst, so doch aus seiner Werkstatt. Ursprünglich stand es über der Tür der Kirche und wurde erst von dort entfernt, als sie dem französischen Sacré coeur übergeben wurde. Das unerfreuliche unterlebensgroße Standbild (1,5 m) hat einen angegipsten rechten Unterarm. Die Linke hält ähnlich wie der Paul des Sakristeiganges das Buch von oben gegen den Leib. Die Finger sind auch hier krampfhaft gespreizt, aber ganz formelhaft und lebloser als bei jenen, die nach der Natur modelliert erscheinen. Sie sind auch schlanker, der Handrücken ist glatt, der Daumen lang, die Nägel weniger gemein und breit. Das Gewand ist über der flachen Brust mit untiefen Falten leblos gespannt; der untere Teil ist kräftiger. Der heraufgezogene Bausch sitzt unbefestigt lose vor dem Gürtel in jener gedankenlosen Nachahmung spätantiker Vorbilder, wie man sie in Rom häufig antrifft. Die sichtbaren Zehen beider Füße sind weniger roh als in St. Peter, auch etwas schlanker. Der viereckige Kopf sitzt auf dickem Halse und blickt zur linken Schulter gewendet verzückt aufwärts — eine bei der ganzen römischen Schule dieser Zeit beliebte Bewegung. Das Gesicht ist flach und breit, der kleine, unregelmäßige und häßliche Mund offen, die Augensterne sind eingeritzt. Der kurz gehaltene Kristusbart hat ebenso wenig Form und Leben wie die lang auf die Schultern herabfallenden Haare, die mit dem Mantel eins werden. Um den Kopf liegt ein Band. Die Ausführung ist rückwärts ganz vernachlässigt. Nicht jugendliche Unbeholfenheit, sondern die Liederlichkeit einer Werkstattarbeit scheint mir die Eigenart dieser Arbeit zu kennzeichnen.

Im Mittelpunkte des Streites stehen die beiden 2 m hohen Riesenapostel Peter und Paul, die sich jetzt rechts und links vom Eingang in die Peterskirche von der Sakristei aus befinden.

Der Heilige Peter ist eine leblos nach spätrömischen Vorbildern zusammengestoppelte Gestalt von unförmlichem Oberkörper und schwachen, mühsam nach Standbein (rechts) und Spielbein (links) getrennten unteren Gliedmaßen.[1]) Er hält den rechten Arm im Winkel krampfhaft erhoben, mit zwei gewaltigen Schlüsseln darin. Ebenso krampfhaft spreizt die Linke die Finger über eine Bibel, die sie gegen den linken Oberschenkel drückt. Der dicke Kopf ist, zur linken Schulter gewendet, in gläubiger Verzückung erhoben. Es ist ein spätrömischer Zeuskopf in roher, formelhafter, unlebendiger Nachbildung. Die Augen sind übergroß aufgeschlagen, die Augensterne sehr kräftig umrissen; die Entfernung von der Nasenwurzel bis zum Augenwinkel ist groß. Die unfeinen Hände sind breit mit starkem Knochengerüst, Muskelwerk und ausgeprägten Adern, mehr nach der Natur, als nach dem späten Vorbilde; die Nägel davon breit und gewöhnlich. Der Faltenwurf ist für die Größe auffallend kleinlich, flach, ängstlich, und der darin steckende Körper ist ein runder Block. Die unteren Gliedmaßen sind dünn, kurz, aneinandergepreßt. Die Zehen der nackten Füße naturalistisch und gemein. Die Haltung ist zaghaft und leblos; sie steht in einem seltsamen Gegensatze zu der monumentalen Größe der Gestalt; das Ganze ist eine wunderliche Mischung alter mit naturalistischen Einzelformen.

Auf dem Sockel darunter halten zwei ausschreitende geflügelte nackte Engel mit einem flatternden Tuche, das sich über eine Schulter und in den Ellenbogen des anderen Armes legt, das Wappenschild der Pickolomini. Ihre Köpfe sind dick und plump; ebenso die Körper und Gliedmaßen. Die Augensterne sind ausgeprägt, die Flügelfedern und das Haar in gewöhnlicher Mache leblos.

Nicht besser (und von derselben Hand) ist sein Gegenüber, der Heilige Paul: sein ebenfalls übermächtiger Kopf sitzt auf langem, hagerem Halse. Die Bart- und Haarlocken sind flammenförmig geschraubt, die Teile durch starke Bohrlöcherreihen getrennt. Der Mund steht weit offen. Der Faltenwurf eng dem Vorbilde später römischer Gewandbilder nachgeformt liegt flach und gespannt über der formlosen Rundsäule des Körpers. Die Ohrmuscheln sind wie beim Heiligen Peter übermächtig, ebenso die Nase; das Verhältnis von Ober- zu Unterkörper verfehlt. Die Rechte stützt sich auf das Schwert, die Linke hält mit krampfhaft gespreizten Fingern ausgestreckt das Evangelium. Die Finger sind dick, kurz, gemein, die Nägel breit und namentlich am Daumen gewöhnlich, die Gelenke klobig. Auch hier ist die Trennung des linken Standbeins vom rechten Spielbein unfrei und ungeschickt.

---

[1]) D. Gnoli (Arch. Stor. dell'Arte II 1889. S. 459 ff.) meint, beide Standbilder seien aus zwei alten Zipollinsäulen herausgehauen, und alles, was aus deren Körper heraustrete, sei hinzugefügt. Diesen Eindruck machen sie allerdings. Es sieht ganz aus, als ob es sich um eine Art Kunststück handle.

Am Sockel halten das gleiche Wappen der Pickolomini zwei viel schlankere bekleidete Engel. Die Flügel haben weit nach vorn gebogene Schulterstücke. Das Gewand ist eng gefältelt; um die Schultern bauscht sich im Runde das ebenso gefältelte Tuch. Die Augensterne sind eingeritzt.

Diesem ist der Heilige Paul zu vergleichen, der rechts am Eingange der Engelsbrücke steht. Das linke Standbein ist fest zur Seite gestellt, das rechte Bein spielt; die Trennung ist freier, die linke Hüfte deutlich herausgedrückt. In der Rechten trägt er leicht erhoben das Schwert: beides ist ergänzt. Die ebenfalls erhobene Linke hält das aufgeschlagene Evangelium in Leibhöhe: den Kopf nach links gewendet, kaum vorgebogen, liest er darin. Dieser ist ebenfalls sehr stark, aber in besserem Verhältnis als bei jenen Figuren des Sakristeiganges. Die Augen mit kräftig eingerissenen Sternen und mächtigen Oberlidern sind weit aufgesperrt und starren in das Buch. Die Stirn ist in wagrechte Falten gelegt; sie gibt dem Ausdruck etwas Bekümmertes, während er Ernst und Würde erstrebt. Der Oberkopf mit einem Haarbüschel oben und über den Ohren ist sehr stark, die Ohrmuscheln sind rund und groß. Der Bart fließt ohne viel Modellierung lang herab. Der Hals ist nicht stark. Die linke Hand hat breite, gemeine, die ganze Fingerspitze füllende Nägel, krampfhaft gespreizte Finger — namentlich den kleinen —, bucklige Gelenke, starkes Geäder, zurückgebogene obere Glieder. Die Kleidung besteht aus einem Untergewande mit weiten und faltenreichen Ärmeln, das mit einem dünnen Seil hochgegürtet ist. Es hat über einer kräftigen Brust flache Falten, die am Gurt einige untiefe Bauschen bilden. Darüber den linken Arm und Schulter bedeckend liegt in weichen wagrechten Falten vor dem Leibe, an der linken Seite geschürzt, das Obergewand. Das Vorbild mag ein Asklepias oder Zeus gewesen sein. Eine gewisse innere Würde und nicht bloß äußerliche Größe ist dem Werke eigen, eine Verwandtschaft mit den Aposteln des Sakristeigangs nicht zu leugnen. — Ein diesem Paul entsprechender Apostel Peter ist nicht vorhanden.

Sind alle drei Standbilder von einer Hand?

Von den Sockeln abgesehen, kann darüber kein Zweifel sein, soweit die Standbilder des Sakristeiganges in Betracht kommen.

Nicht einig ist man sich bezüglich des Heiligen Paul von der Engelsbrücke.

Müntz[1]) war anfangs dagegen, weil er massiger sei als jene, ändert aber später seine Ansicht ohne Angabe der Gründe.[2]) v. Tschudi[3]) gibt alle drei entschieden dem Paul Romano. Dem widerspricht D. Gnoli[4]), und diesem wieder V. Leonardi.[5])

Unter diesen Umständen ist auf die Belege und die Stilkritik zurückzugreifen.

1) Cour des Papes I, 247.
2) Renaiss. I, 576.
3) Berl. Jahrb. IV (1883). 175.
4) Arch. Stor. dell'Arte II (1889). 459 ff.
5) L'Arte III (1900). 99 ff.

Vasari[1]) sagt: „Von der Hand Minos (del Reame) sind zu Monte Kassino ein Grabmal, zu Neapel einige Marmorsachen, zu Rom der Heilige Peter und der Heilige Paul, die sich am Fuß der Treppen der Peterskirche befinden, zu S. Peter das Grabmal des Papstes Pauls II." Die Gestalten des Heiligen Peter und des Heiligen Paul standen bis 1847 an der von Vasari angegebenen Stelle und wurden dann in den Sakristeigang geschafft; die Reste des Grabmals Pauls II. befinden sich in den Grotten.[2]) — Ferner erzählt Vasari die Geschichte von dem abenteuerlichen Wettkampf zwischen Paul Romano und Mino von Fiesole, der sich aber nicht auf die Apostelstandbilder, sondern, wie Schmarsow[3]) bemerkt, wohl auf die beiden mit „opus Pauli" und „opus Mini" bezeichneten Engel im Türgiebel der vormaligen spanischen Nazionalkirche zum Heiligen Jakob auf dem Navonaplatze bezieht. Die Geschichte wird nach Gnoli auch schon dadurch widerlegt, daß urkundlich Pius II. Paul Romano den Auftrag zur Anfertigung der beiden Standbilder der Heiligen Peter und Paul „da collocare sulla scala di S. Pietro" gab. Dies sind aber nicht etwa die beiden, die nachher dort standen und jetzt im Sakristeigange sind, sondern Paul brachte überhaupt nur einen fertig. Wenn Leonardi dies dadurch widerlegen will, daß er sagt, die Belege vom 11. März 1461 und Januar 1462 über eine Zahlung von 300 Dukaten an Paul bewiesen, daß sie fertiggestellt seien, so ist das nicht richtig; denn in so kurzer Zeit — auch der Auftrag datiert erst vom Jahre 1461 — kann ein solches Riesenstandbild überhaupt nicht hergestellt werden, geschweige denn zwei. Durchaus ansprechend ist Gnolis Annahme, Paul habe nur den Heiligen Paul fertiggestellt.[4]) Darüber sei Pius II. gestorben, der Auftrag von seinem Nachfolger, der bekanntlich seine Gunst anderen Künstlern zuwandte, nicht wiederholt, und der fertige Paul habe irgendwo verlassen in St. Peter gestanden, bis Klemens VIII. ihn an der Engelsbrücke aufstellte. Wer die beiden scheußlichen Heiligen im Sakristeigange von St. Peter angefertigt habe, wisse man nicht. Nach Vasari gehörten sie dem Mino del Reame. — Hätte Gnoli diesem Künstler nicht mit aller Gewalt das Lebenslicht ausgeblasen, so könnte es damit sein Bewenden haben. Unserer Anschauung nach erhielt allerdings Mino del Reame nach dem Tode Pius II. 1464 oder 1465 den Auftrag zur Anfertigung jener beiden Standbilder, die auch unserer Anschauung nach nicht von Paul sein können, wohl aber mit seiner Schule zusammenhängen.[5])

[1]) Vasari-Milanesi II, 648.

[2]) Das Weitere darüber bei Burger, Berl. Jahrb. 1906.

[3]) Berl. Jahrb. IV, 24.

[4]) Allerdings nicht auch die beiden Sockel; denn sie sind von ganz verschiedener Hand: für Paul Romano käme höchstens der unter Paul in Betracht. Dagegen ist der unter dem Heiligen Peter von Wilhelm von Siena: vgl. 27. V. 1462. 36 Bolognini an Wilhelm von Siena um „far harma di n. s. che ponesi socto le figure di Sanpiero et S. paulo di marmo alescale." Leonardi, L'Arte III (1900). S. 264.

[5]) Über den beiden Apostelgestalten waltet ein seltsamer Unstern: auch Minos erreichte das Schicksal 1847, als seine Kunstwerke durch Pius IX. entfernt und durch die Standbilder der Bildhauer de Fabris und Tadolini ersetzt wurden; werden nun diese, wenn es einmal wieder zu einer bedeutenderen künstlerischen Entwicklung kommen sollte, ihren Platz behaupten können?

Was uns dazu bestimmt, ist das marmorne Brustbild Pius' II. im letzten Gemach der Borgia-Wohnung des Vatikans.[1]) (Abb. 76, 2) Auch dies ist ja kein Meisterwerk und arbeitet mit urwüchsigen bildhauerischen Mitteln; allein es ist doch weit mehr in Übereinstimmung mit dem Paul der Engelsbrücke, als mit den Aposteln des Sakristeiganges. Grobkörnig wie aus Holz geschnitten stehen die Teile des Gesichtes fast ohne Zusammenhang nebeneinander; der Ausdruck der großen weit richtiger in ihren Höhlen sitzenden Augen, ist starr; der sehr formelhaft und in einer an Roheit grenzenden Kraft ausgemeißelte Mantel des Papstes mit dem klobigen Fürspann — es hat alles mehr von der in sich geschlosseneren Eigenart Pauls, wie sie sich im Apostel der Engelbrücke zeigt, als von der mit naturalistischen Bestandteilen gemischten Klassizität der Apostelfürsten des Sakristeiganges. Diese erscheinen wie Jugendwerke einer unreifen, in vollster Gärung begriffenen Künstlernatur; jenes ist das reife Werk eines tüchtigen Steinhauers, der niemals auch nur daran gedacht hat, ein Standbild zum Ausdrucke eigenen Temperamentes zu machen. So sind denn jene „scheußlichen" Apostel zwar noch weniger befriedigend als die Werke Pauls; sind ihnen aber künstlerisch überlegen, weil sie in Händen und Füßen eine Zukunft verraten, die der starren Masse des Steines lebendige Formen wird abringen können, wenn einst dem Wollen das Können entsprechen sollte.

Der mit seinem Namen bezeichnete wappenhaltende Engel von S. Jakob am Navona-Platze hat einen dicken, nach vorn gewandten, ausdruckslosen Kopf, zu kurzen Unterkörper, totes Faltenwerk und denselben flatternden Bausch wie der am Sockel des Apostels Paul im Sakristeigange. Ebenso zeigen die Augen eingeritzte Sterne, und der Mund steht offen. Die Schultern der Flügel sind auch hier schlank und umgebogen. Wenn man ihn dem Gegenüber „Minos" vorzieht — trotz der größeren Beweglichkeit des letzteren — so beruht das auf denselben Gründen, nach denen man den Paul der Engelsbrücke den Aposteln der Peterskirche vorstellt: es ist eine ernstere Arbeit darin. Dennoch gehört dem Minoengel die Zukunft.

Als eine Bestätigung des Marmorbrustbildes Pius' II. erscheint der Heilige Andreas im Garten der Dreifaltigkeitskirche vor der Milviobrücke. (Abg. bei Müntz, Renaissance. I. Paris 1889. S. 97). Das dazu gehörige Gehäuse wurde 1866 vom Blitze zerstört und durch das jetzige ersetzt. Vom alten gibt es eine Zeichnung in der Bibl. Barberin. Man streitet darüber, ob es dem Bramante, Francesco di Giorgio oder Bernardo di Lorenzo zu geben sei. Auch Paul Romano kommt in Betracht; wenigstens arbeitete er daran. Die letzte Zahlung für das Werk datiert vom 17. VII. 1463. — Der Heilige steht auf dem linken Bein und stellt das rechte etwas vorwärts und seitwärts. Er trägt ein gegürtetes Untergewand mit nach römischer Art umgeschlagenem, reich gefaltetem Obergewande. Die Beine stehen etwas zaghaft eng; die Hüften erscheinen

[1]) Vgl. Paolo Piccolomini, Il ritratto di Pio II. L'Arte VI (1903), 190 ff. — Vielleicht ist es das fälschlich mit „statue" bezeichnete Werk, das Müntz (Papes. I. Paris 1878. S. 249) für das „pulpito" erwähnt: „En 1464 enfin, l'année de la mort de Pie II me Paul exécuta"?

für die Größe schmal. Doch ist auch hier die ganze Haltung freier als bei den Apostelfürsten des Sakristeiganges. Das Gewand liegt in reichlichen Falten um den Leib. Drei davon spannen sich vom rechten Unterschenkel aufwärts. Der rechte Arm hängt herab; dessen Hand legt sich gegen den Oberschenkel. (Zwischen Handgelenk und Oberarm hat man ein Holzkreuz eingelegt.) In der Linken hält der gebogene Arm ein Buch. Der mächtige Kopf mit offenem Munde blickt links herab. Er trägt einen langen zwiegespaltenen Bart. Das Haar ist geritzt, bindfadig, in Flammen geformt. Zwei starke Locken gehen überm Vorderkopf auf die Schultern herab. Hände und Füße haben starke Adern. Die Nägel sind kurz, gemein, dringen in das Fleisch. Das Untergewand spannt sich nicht über einer flachen Brust wie bei den Gestalten in St. Peter. Es bildet in gleichmäßigen flachen Falten zum Gürtel laufend dort eine Reihe formelhafter Hülsen, nach dem Vorbilde später römischer Gewandbilder. — Leonardi will in dem Werke die müde Meißelführung des Greises erkennen. Und doch war er noch nicht 50 Jahre alt. Die Greisenhaftigkeit, die hier hervortritt, durchzieht sein Lebenswerk: es ist die leblose, nachahmende Kunst des Steinmetzen, der seinen Blick nicht an der Natur, sondern an den Resten der römischen Kunstwelt geschult hat, die ihn umgeben und die er temperamentlos für kirchliche Zwecke herrichtet.

Betrachten wir nunmehr die Bildwerke am Neapler Bogen, so können von allen, die wir dem römischen Kreise glaubten überweisen zu sollen, nur die Tugend der Stärke und die Führerin in Betracht kommen. Hier finden wir aber auch eine so große allgemeine Übereinstimmung, daß die Abweichungen in Einzelheiten — wie das Fehlen der Augensterne bei der Tugend, die nicht vorhandenen Adern an den Händen — die Einreihung in die Arbeiten Paul Romanos oder seiner Werkstatt nicht wohl verhindern können, war doch hier die Ausführung von der Aufstellung in der Höhe wesentlich mit bedingt. Dagegen will es mir nicht gelingen, mit Sicherheit einen Teil des übrigen figürlichen Schmuckes, sei es der Putten oder der Kassetten, dem Paul Romano zuzuweisen.

ANDREAS VON AQUILA UND ANTON MICHELLINO VON PISA.

Die Nachrichten über beide sind so spärlich, andere Werke, die eine stilkritische Sichtung ermöglichen würden, so unbekannt, daß wir darauf verzichten müssen, diesen Künstlern mit voller Gewißheit einen bestimmten Teil der Werke am Triumfbogen zuzuweisen.

Beide sind Donatelloschüler — das ist unser einziger stilkritischer Anhaltspunkt. Von Andreas führt v. Fabriczy[1]) als erstes urkundliches Zeugnis eine in Florenz eingebrachte Klage vom Jahre 1446 an, in der Andreas (als Maler) von der Be-

[1]) Berl. Jahrb. XX (1899), S. 24, Anm. 1.

hörde von Modigliana in der Romagna 20 Gulden für gemalte Wappenschilder zu fordern hat, und die sich bei Vasari-Milanesi II, 484 findet. Milanesi fügt noch hinzu, daß er Sohn eines Jakob gewesen sei. Letzterer nun war vermutlich der Erzgießer Jachomo dell' Aquila, der 1447 100 Dukaten für Arbeiten am römischen Hofe[1]) erhielt und mit dem Bruder Jachomo dall' Aquila della Minerva gleich ist. Am 25. I. 1453 erhält er eine Zahlung für die „Fittiche, Federn, Schwert, Stangen, Riegel und Bolzen — alles aus Kupfer — des Engels, der neuerdings durch Giachetto Finari auf der Engelsburg errichtet wurde". An diesen Arbeiten könnte Andreas beteiligt gewesen sein, da er unter den Donatelloschülern, die der Florentiner während seines Aufenthaltes in Padua 1443—1453 hatte, nicht erwähnt wird. Er scheint besonders als Maler, Wappenmaler, Vergolder, Erzarbeiter in Betracht zu kommen und konnte als solcher von Donatello ja reichlich beschäftigt werden.

Nach den Neapler Rechnungsbüchern erscheint er mit Isaias von Pisa zugleich in Neapel und erhält wie dieser unterm 31. I. 1456 eine Zahlung:[2])

> Dem Meister Andreas dell' Aquila, ebenso Marmorbildhauer, der in der besagten Neuen Burg arbeitet, aus der gleichen Veranlassung . 30 Dukaten.

> 31. August 1456. Desgleichen dem Meister Andreas, Marmorbildhauer, 9 Dukaten 4 Tari 6½ Gran, welche Summe ihm laut Kanzleibefehl unter diesem Tage von Torre del Greco zukam als Restsumme auf 39 Dukaten 4 Tari 6½ Gran, für die Arbeit, die er in Marmor am Triumfzuge des Tores der Neuen Burg[3]) in Neapel ausgeführt hat, nämlich für die Zeit von zwei Monaten und 28 Tagen, angefangen vom 3. Juni bis zu diesem letzten August in der Höhe von 12 Dukaten monatlich für 1 Monat 28 Tage, und in der Höhe von 16 Dukaten 3 Tari 6 Gran, Irrtum vorbehalten, laut Register. Denn die Wahrheit ist, daß besagte 30 Dukaten ihm von mir ausgezahlt wurden, laut dem Eintrag in meinem 6. Buche . . . . 9 Dukaten 4 Tari 6½ Gran.

Der Sinn des ganzen ist, daß Andreas für Juni und Juli ein Monatsgehalt von je 12,[4]) für August einen solchen von 16 D. 3 T. 6 Gr. zu beanspruchen hatte, daß er daher, da der Anspruch am 3. Juni beginnt, für Juni-Juli 23 D., 1 T. ½ Gr. für August 16 D. 3 T. 6 Gr. im ganzen also 39 D. 4 T. 6½ Gr. bekam, von denen aber schon 30 Dukaten ausbezahlt waren, so daß ein Rest von 9 D. 4 T. 6½ Gr. verbleibt.

Aus diesen Einträgen ergibt sich, daß Andreas, da er am 31. Januar ein Gehalt von etwa 3 Monaten erhielt, spätestens Ende 1455 in Neapel eingetroffen

---

1) Müntz, les Arts à la Cour des Papes. I. 153.

2) Beleg III, Absatz 2.

3) en les pedres marbres del Trihumfo del portal del Casell nou.

4) Also knapp die Hälfte desjenigen Isaias' und anderer.

sein muß. Mehr erfahren wir über ihn durch einen Brief vom 9. Juni 1458, den der sienesische Gesandte am Neapler Hof zugunsten Andreas' an die Behörden von Siena richtete[1]: . . „Nunmehr sage ich Euch, was der Stadt und Euch, die Ihr an der Spitze der Domhütte steht, meiner Meinung nach zur Ehre gereichen würde. Es befindet sich hier ein Andreas, oder besser Meister Andreas dall' Aquila, der sich mit Recht Meister nennen darf. Derselbige war ein Schüler Donatellos, der augenblicklich dort[2] weilt, und dem er wohlbekannt ist, verbrachte er doch viele Jahre bei ihm in der Lehre im Hause Kosmos. Dieser ist ein ausgezeichneter Maler und auch Bildhauer, und augenblicklich hat er einen Teil des Triumfbogens des Königs angefertigt, was eine vorzügliche Sache ist, die jedermann vor allen Arbeiten der anderen Meister preist; darum steht er bei diesen anderen in arger Mißgunst. Übrigens veranlassen ihn auch die ganzen Verhältnisse, die Pest und die Befürchtungen wegen der Krankheit des Königs, von hier fortzugehen. Da er nun von uns und unserer Stadt Kenntnis hat, so möchte er dort gern irgend eine Malerei anfertigen, sei es ein Tafelbild oder eine Wandmalerei. Da mir nun bekannt ist, daß die Domhütte fortwährend Aufträge hat, sah ich mich veranlaßt, Euch dies mitzuteilen und zu bezeugen, daß dieser ein sehr guter Meister für jede Art ausgezeichneter und vortrefflicher Arbeit ist, worüber Ihr Euch bei Donatello erkundigen könnt. Gibt es aber am Dombau nichts zu tun, so wäre ja das Madonnenbild des Neuen Tors zu vollenden, das doch in dem jetzigen Zustande unmöglich bleiben kann. Jenem aber steht der Sinn darauf, es fertig zu stellen und er würde das mit dem größten Eifer tun. Ich habe ihm von dem Werte dieser Arbeit gesprochen, und er möchte ihm Genüge tun und zu diesem Zwecke auf seine Kosten eine Probe seines Könnens ablegen. Ich meine, man müsse das Werk um der Ehre Gottes und der Stadt willen vollenden; auch sind die Kosten ja nicht so beträchtlich, wenn sie monatlich auf die Fleisch-Abgabe aufgeschlagen werden, um sie deswegen zu unterlassen. Ich meine, Ihr würdet richtig handeln. Besprecht Euch zunächst mit Donatello . . . . Nicht immer finden sich gute Meister, die nach Siena gehen wollen; und von den unsrigen gibt es keinen, der es vollenden oder sich an etwas begonnenes anschließen würde" . . Und mit einer nochmaligen dringenden Empfehlung Andreas' schließt er das Schreiben.

Es ist in mehrfacher Beziehung von Bedeutung. Nicht nur, daß es ein scharfes Schlaglicht auf die Verhältnisse wirft, wie sie unter der Neapler Künstlergenossenschaft herrschten und uns erklärt, warum Andreas sich von dort fortsehnt, und warum er vielleicht in dem Genossenschaftsvertrag nicht erwähnt wird. Wir erfahren außerdem, daß er ein begabter Künstler gewesen sein muß, dem selbst

---

[1]) Abgedruckt bei G. Milanesi, Documenti per la storia dell' Arte Senese. Siena 1854. II. 300 und nach ihm bei H. W. Schulz, Denkmäler. Dresden 1860. III. 190. Über die in dem Briefe erwähnte Ausmalung des Römertors in Siena vgl. v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XX (1899) S. 23 Anm. 2.

[2]) Donatello beschäftigte sich damals mit den Erztüren der Taufkirche von Siena (Milanesi, Arte Senese, II. No. 211).

Donatello ein gutes Zeugnis nicht würde versagen können, und daß er am Triumfbogen denjenigen Teil ausführte, der nach der Meinung der Zeitgenossen die Arbeit aller seiner Mitarbeiter übertroffen habe.

Hier kann es sich nur um zwei Teile des Bogens handeln, bei denen der Wettbewerb der Künstler besonders hervortritt: nämlich den Triumfzug und die Tugenden. Käme es nun auf die letzteren an, so würden wir ohne weiteres die Mäßigung als das Werk Andreas' hinstellen können. Nun sprechen aber die Rechnungsbücher nur einmal und nur bei ihm von der Arbeit, die er gemacht habe „en les pedres marbres del Trihumfo del portal del Castell nou", während z. B. Beleg XI nur „les figures del arch triumfal" erwähnt. Der Trihumfo ist nichts anderes als der Triumfzug, und Andreas hätte also als Meister des besten Teiles von diesem zu gelten.

Als das beste daran haben wir aber das Königsstück kennen gelernt.

Somit würde man diesen Teil des Triumfzuges unbeanstandet Andreas zusprechen dürfen (denn daß dafür weder die Lombarden im allgemeinen noch Peter Martin von Mailand im besonderen in Frage kommen könnten, ist unzweifelhaft), wenn wir über seinen Stil oder denjenigen des Anton Michellino von Pisa, jenes zweiten Donatelloschülers, der am Bogen erwähnt wird, etwas Näheres wüßten, und wenn nicht die Frage weiter dadurch verwickelt würde, daß Franz Laurana für ein Bildnis des Königs in Frage kommt, und seine Hand am Wagen erkennbar wäre.

Was zunächst Michellino betrifft, so verzeichnen die Urkunden seine Anwesenheit in Padua von 1446—1448[1]). In der Rede des Ludwig Karbone, die dieser gegen 1460 zur Feier der Vermählung der Nichte des Galeotto del' Assassino am Hofe der Este zu Ferrara hielt, findet sich der Antonius Pisanus erwähnt, der ein so wunderbares Bild des Leonello von Este verfertigt habe, daß es den Redner zu Tränen rührte. Mit diesem setzt G. Zippel[2]) den Schüler Donatellos, der 1446—48 mit ihm im Dome zu Padua arbeitete, gleich. Auch gibt es nach ihm noch einen anderen Anton von Pisa, der nach Mattias Palmieri[3]) als „gemmarum pretiosorumque sculptor" um 1461 geblüht habe. — Filarete[4]) nennt ihn in einem Atem mit Isaias: „Von Pisa waren zwei da, Antonio und Isaia."

Die Rechnungsbücher führen ihn lediglich in dem Genossenschaftsvertrag IX und XI in einer Reihe mit den übrigen an.

Unter diesen Umständen ist es nutzlos, unter Andreas und Anton von Pisa eine Auswahl treffen zu wollen: sie müssen vorläufig als die dem Donatello am nächsten stehenden Meister beisammen bleiben. Noch weniger begründet ist es,

[1]) S. die Literatur bei v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XX (1899) S. 26 Anm. 4. Vgl. auch C. Boito, La ricomposizione dell' Altare di Donatello. Arch. Stor. dell' Arte II (1895) S. 143 (anonimo Morelliano). Gloria, Donatello. Padova 1895.

[2]) L'Arte V (1902) S. 407.

[3]) De temporibus suis. Flor. 1748. Rer. ital. script. I, 314. — Müntz, Papes II. 114.

[4]) v. Öttingen, S. 213.

in dem Mitarbeiter des Isaias von Pisa, der nach Burger mit ihm am Eugensgrab gearbeitet und die beiden linken Heiligen geschaffen hätte, unsern Anton zu vermuten lediglich deshalb, weil beide von Filarete zusammen genannt werden.

Berücksichtigen wir nun einerseits, 1. daß wir nach dem Urteile des sienesischen Gesandten Andreas das beste Stück des Triumfzuges, d. h. das Königsstück zu geben haben; 2. daß dieses tatsächlich hervorragende toskanische Arbeit aufweist, die wir einem anderen Künstler nicht zuzusprechen vermögen; 3. daß anderseits Laurana nach dem Zeugnis Summontes ein besonders lebenswahres Bildnis Alfons' I. am Triumfbogen anbrachte; daß 4. der letztere zur Genossenschaft gehörte, während Andreas' Name dabei nicht genannt wird; und endlich, 5. daß Lauranas Hand in der eigentümlichen flachen Art der Verzierung des Wagens zu erkennen ist: so werden wir zu dem Schlusse gedrängt, daß das Königsstück in der Werkstatt Lauranas ausgeführt wurde, und zwar von Andreas von Aquila, der in Neapel zu dieser Werkstatt gehörte. Daß es sich für Summonte tatsächlich nur um die Gestalt des Königs im Mittelstück handelt, ergibt sich aus der Überlegung, daß sich sonst kein Bildnis findet, das seiner Beschreibung entspräche. Denn der Alfons der rechten Laibung ist alles andere als lebenswahr, besonders nicht gegenüber dem Königsstück, das auch in seiner Verstümmlung noch diesen Zug bewahrt hat. Nun könnte ja Laurana eine Büste nach Art der Wiener des Dominik Montemignano geschaffen haben; oder es käme ihm ein jetzt zerstörtes Gruppenwerk zu, das im oberen Bogen aufgestellt gewesen wäre. Demgegenüber ist zu bemerken, daß Summontes Worte unzweifelhaft mehr auf ein vielen zugängliches Werk als auf eine Büste des Königs weisen, die ihre Stelle innerhalb der Burgräume gefunden hätte. Was aber eine Gruppe für den oberen Bogen betrifft, so beruht sie auf reiner Vermutung, die noch überdies sehr unwahrscheinlich ist. Denn offenbar müßte dies umfangreiche Werk, das Summonte 1524 noch sah, ganz spurlos verschwunden sein: es wird von keinem einzigen Schriftsteller jemals erwähnt. Dazu kommt, daß die ihm zugewiesene Stelle viel mehr für das geplante Reiterstandbild Donatellos passen würde, womit denn die Möglichkeit wegfällt, dem angenommenen Werke Lauranas auch nur eine Stelle anzuweisen.

Was immer daher auch gegen unsere Annahme eingewendet werden mag, und es ist ohne weiteres zuzugeben, daß ihre Stützen von unbedingter Sicherheit weit entfernt sind, so ist vorläufig keine andere vorhanden, die sich mit ebenso vielen und besseren Gründen belegen ließe.

[1]) Neuerdings beschäftigt sich v. Fabriczy (Repertor. XXIX (1906) S. 380 ff. mit unserem Antonio di Chellino da Pisa. Nach ihm gehört das jetzt im Nazionalmuseum in Florenz befindliche unbemalte Tonflachbild der Gottesmutter mit Kind aus Costozza bei Vicenza (das Bode, Arch. stor. dell' Arte IV, 411 dem Bellano gegeben hatte) — Alinari 20 407 — dem Schülerkreise Donatellos in Padua. Es ist die früheste Arbeit eines Genossen oder Schülers, von dem v. Fabriczy noch folgende vier Werke glaubt nachweisen zu können:

1. Das unbemalte Tonflachbild der Gottesmutter mit Kind im Besitze des Grafen Camerini zu Pinazzola bei Padua, das Schubring (Kunstchronik 1903 S. 410) dem Donatello gegeben hatte, was Bode

PETER MARTIN VON MAILAND, PETER JOHANN VON KOMO, DOMINIK GAJINI und FRANZ LAURANA.

Ebenso wenig lassen sich die hier zusammen genannten Lombarden und der in mancher Beziehung mit ihnen übereinstimmende Laurana scharf voneinander trennen.

—

(a. a. O. S. 442) mit Recht zurückweist. Es zeigt dieselben Merkmale wie das Flachbild von Costozza; nur ist alles fortgeschrittener, die Bewegung freier, die Beseelung größer. Ein unmittelbares Vorbild Donatellos kennen wir nicht; Schubrings Vergleiche sind nicht annehmbar. Jedenfalls ist das Flachbild Camerini später als das von Costozza.

2. Das unbemalte Tonflachbild der Gottesmutter mit Kind am Tabernakel der Via Pietra-piana zu Florenz. Nach Schubring hat es mit dem Camerini-Flachbild nichts zu tun, nach Bode ist es damit verwandt, nach v. Fabriczy hat es denselben Meister zum Urheber. Es ist bei gleicher Formenbehandlung toskanisch stilisiert, das Paduanische tritt zurück, es ist monumentaler, heroischer. — Wiederholungen sind das fein bemalte Berliner 48A und South-Kensington 7412. —

3. Das Marmorrundbild der Gottesmutter über der Querschifftür des Sieneser Doms. Fruher für eine Arbeit Donatellos, dann Michelozzos gehalten, ist es nach v. Fabriczy eine im Florentiner Sinne fortgeschrittene Arbeit des Meisters der Gottesmutter von Costozza in geklärt monumentaler Auffassung.

4. Das kleine Marmorflachbild der Gottesmutter im Saracinihause zu Siena? Alinari 9995. Wiederholungen Louvre, Ateneo zu Pesaro, Bardini. Hier hätte er sich von Donatello losgemacht und stände unter dem Einflusse „der jüngeren Florentiner Marmorbildner". (v. F. ist selbst sehr zweifelhaft). —

Für die Urheberschaft kommen also nur toskanische Gehilfen, keine paduanischen Nachfolger Donatellos in Frage; Giovanni da Pisa und Urbano da Cortona fallen weg, weil ihre Werke einen andern Stil zeigen. Es bleiben nur Francesco del Valente und Antonio di Chellino übrig.

Von Valente weiß man nur, daß er in Padua arbeitete, er kann unmöglich sehr bedeutend gewesen sein.

Das war dagegen Chellino, denn 1. wird er 1457 zum Triumfbogen nach Neapel berufen, und 2. nennt ihn Filarete in seinem Traktat (Gaye I, 204).

Ferner finden sich stilistische Übereinstimmungen zwischen den oben genannten 5 Werken mit einigen Teilen des Santoaltars. Dies sind 1. die Tafeln mit den beiden aus einem Buche singenden halbnackten Engeln, 2. die Tafel mit dem Beckenschläger, 3. die Pietà an der Altarvorderwand, die Bode (Toskanawerk Text S. 35) samt den singenden Engeln irrtümlich Gio. da Pisa geben möchte.

Urkundlich sind für Chellino nur zwei Engelstafeln und eines der 4 Evangelistenzeichen bezeugt. Für die Pietà dagegen erhält Donatello unterm 53 (?) giugno 1449 L. 113 „per aver butà e adornà (v. F. versteht darunter das Reinziselieren) la Pietà": Gloria, Donatello, S. 13. — Aus dem folgenden Vermerk ergibt sich, daß Donatello 285 L. erhielt „per adornare 4 guagnelista e 12 agnoleti". Hierzu bedurfte er eines Gehilfen, und als dieser ist Chellino belegt durch den Eintrag vom 19. Dezember 1447 (Gloria, S. 8): „per lo resto de uno agnoleto lui (Chellino) avèa polire, el qual era sta butà per man de mo. Donato — 12 1. 16 soldi". —

Die Daten v. Fabriczy's für Chellino sind daher folgende:

- 1447 wird er von Donatello nach Padua berufen, wo er auch selbständig die Gottesmütter von Costozza und Camerini anfertigt.
- 1454 oder früher kehrt er nach Florenz zurück, wo das Flachbild der Via Pietrapiana entsteht
- 1457 und 1458 ist er am Triumfbogen in Neapel beschäftigt und kehrt vermutlich von dort nach Toskana zurück.
- Zwischen 1460 und 1470 entsteht aus stilistischen Gründen das Marmorrund in Siena, ohne daß er dort urkundlich nachweisbar wäre.

Die Beweisführung v. Fabriczy's beruht auch hier auf Ausschließung und ist daher unsicher. Verdächtig ist auch die Stilwandlung zum reinen Toskaner. Wie man sich aber auch hierzu stellen mag: am Triumfbogen scheint nichts dieselbe Hand wie die Gottesmutter von Costozza und Camerini zu verraten, und da auch Andreas von Aquila als Schüler Donatellos genannt wird, von den übrigen zum mindesten Laurana unter Donatellos Einfluß steht, so kommen wir vorlaufig nicht weiter. —

Von Peter Martin von Mailand besitzen wir eine ganze Anzahl urkundlicher Belege, denen indes nur wenige Werke gegenüberstehen. Diese nun, Schaumünzen und außerdem ein Flachbild mit zwei Hunden geben uns zwar so viel stilkritischen Anhalt, daß wir Peters Art mit der des Laurana in bezug auf die Münzen, mit der des Dominik Gajini in bezug auf die Marmorwerke in einen nahen Zusammenhang bringen können; die Schwierigkeit der Sichtung wird aber dadurch nicht vermindert.

v. Fabriczy hatte nach dem Vorgange G. Filangieris[1]) auf Peter von Mailand alle die Urkunden bezogen, die einerseits auf Pietro da Como, Pietro di Giovanni da Como, Pietro de Varese, Pietro di Giovanni da Varese, Pietro di Giovanni de Varese da Milano, Pietro Giovanni, — anderseits auf Pietro de Milano, Pietro de Martino di Milano mit ihren mannigfaltigen Schreibungen des Vornamens beziehen. Dadurch wurden mindestens zwei Meister zu einem verbunden, nämlich Peter Johann von Komo und Peter Martin von Mailand, — eine Vermengung, die um so entschuldbarer ist, als ja beide Meister urkundlich an der Neuen Burg tätig waren. Inzwischen hat v. Fabriczy durch die von ihm selbst in Ragusa aufgefundenen Urkunden[2]) feststellen können, daß man mindestens diese beiden auseinander halten muß, und daß daher alle die Schlüsse, die er aus den Belegen 1—19[3]) zugunsten Peter Martins zog, hinfällig werden.[4])

Dadurch gerät nun der ohnehin schon ganz unsichere Bau, der um die Gestalt Peter Martins errichtet worden ist, völlig ins Schwanken. Denn es ist durchaus nicht ohne weiteres gestattet, auch nun den in Ragusa 1452 beschäftigten und von Alfons in Neapel gewünschten Meister Petrus lapicida de Mediolano mit Peter Martin von Mailand gleichzusetzen, wie es v. Fabriczy noch tut. Mag die Wahrscheinlichkeit dafür noch so groß sein, auffallend ist doch, daß Peter Martin von Mailand zum ersten Male in den Neapler Rechnungsbüchern erst 1458 in der Genossenschaft erwähnt wird: bei der Notwendigkeit, mit äußerster Vorsicht zu verfahren, um nicht in einen ähnlichen Irrtum wie Filangieri, v. Fabriczy, Bertaux usw. zu geraten, müssen wir uns bescheiden, mit diesem ersten Datum unsere sicheren Kenntnisse über Peter Martin zu beginnen. Ob

[1]) Documenti. III. Napoli 1883. 156 ff.

[2]) Repertor. XXVIII (1905). S. 192.

[3]) Berl. Jahrb. XX (1899). S. 151 ff.

[4]) Ein Peter von Komo wird schon 1448 in Sulmona belegt: Faraglia, Memorie. Arch. Stor. Nap. VIII (1883). S. 283. — Über einen Johann von Komo s. di Marzo, J. Gajini I. 21, einen Giovan Pietro Lombardo ebendort S. 22. Der Name eines Peters von Mailand (petro milana) befindet sich als Zeuge unter der Urkunde vom 1. III. 1452 über die Abtretung von Kastell S. Marzano an Lukrezia d'Alagno: Filangieri, Arch. Stor. Nap. XI. S. 106 u. S. 133. Daß dies nicht unser Bildhauer sein kann, geht schon aus dem von v. Fabriczy angeführten Brief des Königs Alfons vom 3. Juni 1452 hervor, der ihn von Ragusa erbittet. Einen Petrus aurifaber Mediolanensis erwähnt für 1485 Müntz, Gaz. B. A. 1883. I. 495 usw. Die Schwierigkeit, sie auseinander zu halten, beruht auf der häufigen Wiederkehr so gewöhnlicher Namen wie Peter, Johann und Martin. Vielleicht bringt die stilistische Prüfung der unter Onofrio Jordanos Leitung um diese Zeit in Ragusa errichteten Springbrunnen vor der Sponza und bei Porta Pila (Eitelberger 316, Jackson II, 300) einiges Licht in die Sache.

dann der Peter Johann von Komo, von Varese, von Mailand, der nach den Urkunden im Januar 1446 in Siena, am 16. V. 1447 in Padua am Sockel des Gattamelata, 1448 in Sulmona, vom 30. VIII. 1449 bis 1. IV. 1452 am Dombau in Orvieto, dann aber — er heißt auch einmal Neffe des Meisters Beltramo — bis 4. VIII. 1455 in Rom nachweisbar ist, mit dem am 31. I. 1456 zum ersten Male in der Bauhütte der Neuen Burg auftauchenden „Pere Johann mestre de fer ymatges de pedra marbre" gleichzusetzen ist, kann allerdings auch nicht mit unbedingter Sicherheit festgestellt werden, ist aber wohl wahrscheinlich. Unter demselben Datum, da nun aber Peter Martin mit der Genossenschaft erscheint, am 31. I. 1458, wird auch Peter Johann zum letzten Male genannt: man zahlt ihm wie am 31. I. 56 die Miete für sein Haus bei der Inkoronata. Von da ab verschwindet er aus den Büchern, und Peter Martins Name tritt an seine Stelle. Ob er nach Palermo ging und mit dem dort 1473 tätigen Baumeister Johann Peter Lombardo gleich ist, muß dahingestellt bleiben. (Di Marzo I. 22.)

Daß unter diesen Umständen auch Filangieris Notizen über die Familie Peter Martins[1]) nicht ohne weiteres gültig sind, liegt auf der Hand. Zur Vorsicht hätte schon das zwiefache Vorkommen des Namens Berardino unter den angeblichen sechs Söhnen Peter Martins von Mailand mahnen müssen. Darauf ist noch zurückzukommen.

Für uns beginnt also die sichere Anwesenheit Peter Martins in Neapel erst mit der Genossenschaftszahlung vom 31. Januar 1458. Weder für ihn noch auch für Laurana, noch für die übrigen Genossen mit Ausnahme Isaias' von Pisa haben wir den urkundlichen Beleg einer früheren Anwesenheit in Neapel. Peter Martins Anspruch, als Erbauer des Triumfbogens zu gelten, ist daher in dieser Beziehung um nichts besser daran als der Lauranas.

Während wir nun aber von letzterem eine ganze Reihe von Werken besitzen, die uns seine künstlerische Persönlichkeit vermitteln können, ist dies leider mit Peter Martin nicht der Fall: so verhältnismäßig reiche Auskunft die Urkunden uns über ihn geben, so ärmlich fällt die Sammlung seiner Arbeiten aus.

Nach dem Tode des Königs im Juni 1458 erfahren wir mehrere Jahre nichts über die Künstler des Triumfbogens. Zuerst taucht Peter Johann von Komo wieder auf, und zwar zusammen mit Franz Stefan von Siena, mit dem er auch im Dome von Siena und in Orvieto gearbeitet hatte.[2]) Beide „socii al marmo et magistri scapellatores" schließen mit Franz Pagni, Reeder von Lastra, einen Vertrag über die Lieferung von 100 Lasten Marmor (migliaia zu 1588 Pfund) nach Palermo. Die Urkunde datiert vom 11. Mai der 7. Indikation 1460 more pisano: dies ist nach v. Fabriczy der elfte Mai 1459, da der pisanische Jahresbeginn am 25. März demjenigen nach der gewöhnlichen Zeitrechnung um 9 Monate 7 Tage vorausging. Wofür diese Marmorladung bestimmt war, ist nicht festzu-

[1]) v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XXV (1902). S. 7 ff.

[2]) Doc. IV. S. 156 ff. 163. Anm. b.

stellen; möglicherweise kommt für diese Zeit die von di Marzo[1]) erwähnte blühende Bautätigkeit in Palermo in Betracht. Im Jahre 1461 werden Isaias von Pisano und Paul Romano in Rom belegt, und in demselben Jahre finden wir Peter von Mailand mit Franz Laurana am Hofe des Königs Renat in Frankreich, während Dominik Gajini erst 1463 in Palermo wieder erscheint.

Die Genossenschaft war also wohl spätestens 1461 gesprengt. Dominik von Montemignano und Anton von Pisa haben wir bereits vorher aus den Augen verloren. Von Andreas von Aquila kennen wir den heißen Wunsch, von Neapel fortzukommen. Aus alledem konnte man schließen, daß mit dem Tode Alfons' die Künstlerschar in alle Winde auseinanderstob, und die Arbeiten am Triumfbogen ins Stocken gerieten. Allein, es spricht doch auch mancherlei gegen diesen Schluß. Zunächst wohl der Umstand, daß aller Wahrscheinlichkeit nach die Vertragssumme von 3800 Dukaten bei weitem nicht ausgezahlt war, als der König mit Tode abging: wir erfahren ja nur von zwei Teilzahlungen von je 200 Dukaten am 31. I. und 28. II. 1458, und wenn auch das Fehlen der Urkunden die Annahme nicht zuläßt, daß überhaupt nicht mehr gezahlt worden ist, so spricht doch wohl alles dafür, daß die angefangenen Arbeiten vollendet und dafür die vertragsmäßigen Zahlungen geleistet wurden. Wie unmittelbar nach dem Tode des Königs der Vertrag über den Bau der Neuen Burg mit den Baumeistern von La Cava und der mit Wilhelm Monako erneuert wurden, ist auch die Annahme berechtigt, daß Ferdinand den Genossenschaftsvertrag bestätigte. Sehen wir den Nachfolger Alfons' doch ebenso eifrig mit der Ausschmückung des Triumfbogens beschäftigt, wie seinen Vater und später Alfons II. Auch brach der Aufstand der Barone nicht sofort aus. Daß ihm dann die ersten Regierungsjahre viele Schwierigkeiten brachten, ist nicht ohne weiteres ein Beweis dafür, daß die Arbeiten am Triumfbogen, an deren Fertigstellung die Künstler ein ebenso großes Interesse hatten wie der König, abgebrochen wurden; und da uns überdies jeder urkundliche Beleg für irgend einen der in Neapel beschäftigten Künstler während der ersten Jahre nach dem Tode König Alfons' fehlt, so dürfen wir bis zum Beweise des Gegenteils wohl daran festhalten, daß sie zunächst in Neapel blieben.

Peter von Mailand war noch, wie seine Grabschrift uns mitteilt, von König Alfons in den Ritterstand erhoben worden — eine Auszeichnung, die nicht deshalb allein ihm mag zugefallen sein, weil wir darum wissen. Auch Franz Laurana wird einmal nobilis Franciscus de Lorana genannt.[2]) Beide treffen wir am Hofe des von Alfons aus Neapel vertriebenen Erbfeindes der Aragonen, Königs Renat von Frankreich, und beide in einer Beschäftigung, die uns bei ihnen vollkommen neu ist, nämlich als Verfertiger von Schaumünzen. Weder das eine noch das andere darf uns überraschen.[3]) Ferdinands Sache stand lange Zeit verzweifelt;

[1]) Delle belle arti in Sicilia. IV. Palermo 1864. S. 15.

[2]) 10. XI. 1464. — Vgl. Requin, Doc. inédits sur Fr. Laurana. Paris 1901. S. 4.

[3]) Friedländer, Berl. Jahrb. III (1882). S. 197 bringt den Meister der Schaumünzen Peter Martin wohl ganz richtig mit dem Baumeister des Triumfbogens zusammen, sucht sich dann aber selbst

am schlimmsten nach der blutigen Schlacht am Sarno 7. Juni 1460. Ganz Italien glaubte an den Sieg der Anjoinen; Venedig, ja Florenz waren bereit, ihre Partei zu ergreifen: nur mit Mühe gelang es Sforza, sie zur Neutralität zu bestimmen. Dabei waren die Kassen leer. Die Königin selbst rief die getreuen Bürger Neapels in die Kirche zum Heiligen Peter dem Märtyrer zusammen und flehte sie an, den König zu retten. Dann legt sie die königliche Tracht ab, kleidet sich in ein bescheidenes Gewand und stellt sich an die Kirchentür, um Almosen zu empfangen. Das Ergebnis dieser anscheinend verbürgten rührenden Tat ist in den Rechnungsbüchern unterm 31. Juli 1461 mit 3786 Dukaten 4 Tari 4 Gran als Gaben verschiedener Personen für den Königlichen Hof eingetragen — eine Summe, die Ferdinand die Aufstellung eines neuen Heeres ermöglichte.[1]) In diese trübe Zeit, als des Königs Sache vollständig verloren schien, und für das Notwendigste kaum das Geld mehr aufzutreiben war, mag auch der Auszug der Künstler aus Neapel fallen.

Kein Wunder, daß wir unsere Freunde beim König Renat wieder finden; war doch dieser von jeher den Künsten eifrig zugetan und konnte mit Laurana schon in Genua bekannt geworden sein oder doch Beziehungen angeknüpft haben. Daß er aber in erster Linie die italienischen Künstler zum Anfertigen von Schaumünzen verwendete, hat seinen natürlichen Grund in dem Umstande, daß diese Kunst für Frankreich völlig neu war, während sie in Italien und im besonderen in Neapel von Pisanello im ersten Anlauf zur höchsten Vollendung gebracht worden war. Den Mann, der Renat endgültig aus Neapel vertrieben hatte, Alfons von Aragon, hatte Pisanello in einigen seiner schönsten Stücke verewigt. Er war aber schon vor dem Tode des Königs gestorben.[2]) Mußte es nicht für Renat einen eigenen Reiz besitzen, wenigstens zwei der bedeutendsten Künstler, die in Neapel unter den Augen seines jetzt im Staube liegenden Erbfeindes an dem ruhmreichen Werk des Triumfbogens in hervorragender Weise tätig gewesen waren, für sich zu gewinnen und ihre Kunst zur Verherrlichung seines Ruhmes zu verwerten? Nichts aber erschien den damaligen Fürsten dazu geeigneter als die Schaumünze,[3]) und so finden wir denn unsere beiden Meister damit beschäftigt, am Hofe des französischen Königs ganz ebenso dessen Ruhm zu besingen, wie es seinerzeit Pisanello an den italienischen Höfen und zuletzt in Neapel getan hatte.

Die Kunst Lauranas und Peter Martins ruht ganz auf den Schultern des großen Veronesers. Darin unterscheiden sie sich in nichts von allen übrigen zeit-

---

durch den Hinweis zu widerlegen, daß er unmöglich in Neapel für den König Alfons und in Frankreich für dessen Todfeind Renat könne gearbeitet haben. Derartige Bedenken liegen der Zeit ganz fern. Ferdinand selbst rief ja Peter Martin vom Hofe der Anjoinen an den seinen zurück.

[1]) Vgl. N. Barone, Le Cedole. Arch. Stor. Napol. IX (1884). S. 15. Anm. 2.

[2]) Vgl. Hill, Pisanello. London 1905. S. 194ff.

[3]) Vgl. v. Fabriczy, Medaillen. Leipzig [1903]. S. 9.

genössischen Künstlern, die sich der Ausübung dieses Kunstzweiges gewidmet hatten, und wie jene konnten auch sie Pisanellos Meisterwerke aus Nachbildungen und Wiederholungen kennen gelernt haben. Dagegen standen sie schwerlich noch unter seinem persönlichen Einflusse. Pisanellos Münzen auf König Alfons und Jnigo d'Avalos fallen in die Zeit vom Ende 1448—1450; und wenn Hill[1]) meint: „ihrer Tätigkeit als Verfertiger von Schaumünzen am Hofe König Renats von Anjou in den 60er Jahren ging ihre Arbeit am Triumfbogen Alfons' in Neapel voraus, wo sie zweifellos unmittelbar von Pisanello beeinflußt wurden", so wäre das nur in dem Falle möglich, daß der Veroneser noch bis 1455 gelebt und das Ende seines Lebens in Neapel gefunden hätte: Beides ist aber unbeweisbar.[2]) Die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß Pisanello bald nach 1450 wir wissen nicht, ob in Neapel, in Rom oder anderswo starb.

Alles, was uns für die Stilkritik Peter Martins zur Verfügung steht, woraus wir seinen Anteil an den Werken des Triumfbogens bestimmen könnten, sind die wenigen in Frankreich zwischen 1461 und 1464 entstandenen Arbeiten: vier oder fünf Schaumünzen und ein Flachbild in Stein.

Über jene geben uns Friedländers grundlegende Arbeit,[3]) Heiß,[4]) Armand[5]) und v. Fabriczy[6]) erschöpfende Auskunft.

I. Als erste hat wohl die Schaumünze auf Renat mit der Jahreszahl 1461 zu gelten.[7]) (Abb. 25, 2). Das im Bargello befindliche Stück ist vortrefflich erhalten und gibt einen genügenden Einblick in das Können Peter Martins.[8])

Die Vorderseite trägt das Brustbild Renats nach rechts mit über die Ohren gezogener runder Kappe aus feinem Pelz oder dickem Stoff. Seitwärts ist die Kappe ein wenig eingeschlagen Ein runder fleischiger Kopf sitzt auf ganz kurzem

[1]) Pisanello. London 1903, S. 234.

[2]) Die Worte „che mori a questi di" in dem Briefe Karls an Johann von Medizi vom 31. X. 1455 beziehen sich doch wohl auf den Garzone und nicht auf Pisanello. Die Sache erklärt sich am einfachsten so: Da Pisanello tot war, so erwähnt der Briefschreiber den Tod des Gesellen als den Grund, wie er zu dem Ankauf der Münzen gekommen sei. Dies ist auch der Sinn, dem man einem deutschen Satz gleicher Art geben würde. — Daß der Briefschreiber den Tod eines namenlosen Gesellen Pisanellos anführen sollte, hat ja nichts Überraschendes, wird doch dadurch die Herkunft der Münzen aus dem Besitze des Meisters angedeutet. Darum braucht nun aber, wie Hill S. 213 möchte, dieser letztere nicht erst „eben" gestorben zu sein: auch wenn er schon mehrere Jahre tot war, behält der Zusatz seine Bedeutung im Zusammenhange des Briefes.

[3]) Die italienischen Schaumünzen des XV. Jahrhundert 1430—1530. Berl. Jahrb. I. (1880), S. 3 ff.

[4]) Les médailleurs de la renaissance. — F. Laurana. Pietro di Milano. Paris 1882.

[5]) Les médailleurs italiens, Paris 1883.

[6]) Medaillen der ital. Ren. Stuttgart [1903].

[7]) Bei Armand ist es No. 3, — Heiß S. 40.

[8]) Durchmesser 84 mm. — Auch in Aix, Museum, befindet sich die gleiche Schaumünze. Sie war ursprünglich im Besitze des Fauris de Saint-Vincens, der sie in seinen Monnaies des Contes de Provence. Aix. L'an IX. merkwürdigerweise für Elfenbein hält. Valier stellt in seiner Biographie numismatique du Roi René S. 22—24 sogar fest, sie sei aus Alabaster; ihr Durchmesser sei 91 mm. Die Abbildung bei Armand, Trésor de numism. ital. II. XIV, 2 ist nach der Florentiner Münze angefertigt, die sich im Besitze des „Großherzogs von Florenz" befand und jetzt im Bargello ist: auch sie hat nur 84 mm.

starken Halse. Brust und Schultern bedeckt ein vorn geknöpfter Rock mit wenigen Falten. Die Augen haben Sterne. Der Ausdruck ist unlebendig, bieder und geistlos. Die Ausführung ist zwar gut, aber unbedeutend und läßt trotz der nicht unüblen Art, wie der Kopf im Rund sitzt, künstlerische Befriedigung nicht aufkommen. Die Rückseite füllt außer der Jahreszahl und der Bezeichnung OPVS PETRVS DE MEDIOLANO eins jener Sinnbilder, mit der die Zeit sich so gern befaßte, und in deren Zusammenstellung der dilettantische Sinn des Königs förmlich schwelgte: da es dem Künstler vermutlich vorgeschrieben wurde, so blieb ihm für die Entfaltung künstlerischer Erfindung nur wenig Raum. Auch hier erhebt sie sich indes nicht über eine brave Mittelmäßigkeit im Aufbau wie in der Ausführung.[1])

[1]) Was die allegorische Darstellung zu bedeuten habe — s. die Abbildung —, ist schwer zu sagen. Sie mit den beiden Ehen Renats in Zusammenhang zu bringen, ist mit Heiß (S. 41) wohl im Hinblick auf die oft wiederholte und deutlich ausgeführte Zeichnung in den Heures latines du roi René. Bibl. nat. Fonds latin. 17 332, die jedenfalls unter Renats Augen entstanden, anzunehmen. Diese Zeichnung besteht aus zwei schmalen Teilen oben und unten und einem länglichen Mittelstück; jene enthalten die zerrissene Sehne einer Armbrust mit der italienischen Inschrift arco per lentare piaga non sana, wovon die Erklärung in einer von Bourdigné aufbewahrten Erzählung vorhanden ist (de Quatrebarbes, Oeuvres choisies du roi René, Paris I. 1845, S. (XLIII II. 205. A. Lecoy de la Marche, Le roi René I. 263 Anm.): Trotzdem die Sehne gerissen ist, ist der Schmerz, den der entsandte Pfeil verursacht, nicht geheilt; so traf mich, den König, der Pfeil der Liebe Isabellens; aber die Wunde bleibt trotz ihres Todes ungeheilt. (Vgl. E. Chmelarz, König René der Gute. Wien Jahrb. XI (1890) S. 119). Das Mittelstück zeigt dasselbe Bild wie die Schaumünze, nur ist es durch Farben deutlicher. Das von Seilen gehaltene Gefäß oder Gewicht ist vergoldet, soll also Metall vorstellen. Die Buchstaben darauf sind blau, ebenso die Wörter EN—VN an den beiden Handgriffen. Die Seile bestehen aus Gold- und Silberfäden, die Einschnitte sind scharf und deutlich. Man hat sich über die Bedeutung den Kopf zerbrochen. Fauris de Saint-Vincens meint, es bestehe ein Zusammenhang mit der Heiligen Dreifaltigkeit. Villeneuve Bargemont (Hist. de René d' Anjou II, 3) erblickt darin eine goldene Glocke; ebenso De Quatrebarbes (s. oben); Champollion-Figeac (Vorrede zu den Tournois du roi René) eine Mütze mit den Anfangsbuchstaben Renats und seiner Gemahlin, Armand inmitten eines Lorbeerkranzes eine an vier Säulen hängende Börse, Hucher (Iconographie du roi René) eine Mütze mit den Buchstaben Renats und Johannas von Laval, die mit vier Liebesbändern zusammengehalten werde; Vallier (Biographie numism. S. 26) meint, es sei offenbar ein Gewichtsstück in Gold. Freilich sei es etwas wunderlich, sowohl durch die Handgriffe wie auch durch die Art des Aufhängens an vier Seilen; aber es sei in der Hauptsache ein Gewicht, dem man wohl denjenigen Sinn geben könne, den Lenormant (Trésor num.) bei der Börse finden wollte: zwei in eins vereinigte Herzen, um das Gewicht der Krone und des Lebens zu erleichtern. Heiß endlich sieht darin ein Gefäß zur Aufnahme des Herzens Renats und Johannas von Laval. Letztere bestimmt in ihrem Testament vom VIII. 1498, daß ihr Herz in dem Grabe ihres Gatten Renat beigesetzt werden sollte. Aber der Wortlaut des Testamentes, den Heiß (S. 41/2) anführt, sagt nichts von einem derartigen Gefäß, sondern spricht ausdrücklich mehrfach davon, daß es mit dem Gatten begraben und eingesargt werden solle. — Vielleicht bezieht sich die ganze Sinnbildnerei auf Renat und seine beiden Frauen Isabella und Johanna, denen er mit empfindsamer Liebe zugetan war, obgleich er auch andere Schönen gern mit seiner Huld beschenkte. Die vierfach geschnittenen Zweige (heraldische Zweige, deren Knoten die Mitglieder einer Familie zu bedeuten scheinen, kommen auch sonst vor: Vgl. das Wappen des Teodino, Grafen von Marsi, in Zazzera, Della nobiltà dell' Italia. I. Napoli 1615. S. 112) deuten auf seine vier Kinder Johann, Ludwig, Jolanda und Margarete, ebenso die vier Seile, die das Gewicht tragen. Letzteres versinnbildlicht die in treuer Liebe vereinigten Gatten Renat und Isabella—Johanna. Erstere war am 25. I. 1431 gestorben: das Jahr 1461 brachte also die dreißigste Wiederkehr ihres Todestages. Die Vierteilung kann sich auch auf die vier Geschwister beziehen: Ludwig, Renat, Karl und Marie. — Mit geringen Abänderungen (die nach Heiß S. 42 bereits in der Form selber vorgenommen worden sind) findet sich die gleiche Vorderseite mit dem Brustbilde des Königs auf einer einseitigen Schaumünze des

II. Noch unbefriedigender, prosaischer und nüchterner in Zeichnung wie Ausführung erscheint die Vorderseite einer mit der Jahreszahl 1462 versehenen Schaumünze Peter Martins mit dem Doppelbrustbild Renats und Johannas von Laval nach rechts, ersteres vor letzterem.[1]) (Abb. 25, 1) Der König trägt eine breitrandige Mütze, die tief in den Nacken geht und ihm jenen Ausdruck der Einfältigkeit verleiht, die auch in der Bezeichnung des „bon roi René" versteckt ist. Auch das scharf geschnittene Seitenbild Johannas mit starker Nase, feinlippigem kleinen Munde, schmalen Augen und unschön vorspringender Stirn ist nicht eben geistvoll. Um ihren Kopf legt sich ein doppelter Perlenreif, um den Hals eine Perlenkette mit Schließe. Auch der König trägt eine über dem geknöpften Rocke liegende Kette aus Kugeln oder Perlen. Die dem Virgil (Aen. IV. 2) entnommene Umschrift

Concordes animi jam ceco carpimur igni
Et pietate graves et lustres lilii flores

übersetzt das Magasin pittoresque 1853, S. 208 — nach Heiß — ansprechend, wie folgt:

Nous qui sommes illustres par les lis, et par la piété et son emblême,
Notre âme s'accorde pour brûler d'un aveugle amour,

denn „pietate graves" bezeichne nicht nur die Frömmigkeit der beiden Gatten, sondern auch den Umstand, daß Johannas Wappen mit einem Kreuz bedeckt war, wie denn auch die Wendung „lustres lilii flores" auf die Lilien des Wappens von Anjou Bezug hätten.[2])

Die Arbeit dieser 104 mm großen Schaumünze ist flach und leblos; von jener geistvollen Lebendigkeit, wie sie Pisanellos Werke auszeichnet, ist nichts zu spüren. Aus den Künstlerwerken seiner Hand ist bei Peter Martin die brave und sichere Arbeit des Handwerkers geworden. Auch jener Anflug nüchterner Vulgarität fehlt nicht, der damit vereinigt zu sein pflegt. Die Modellierung der Gesichter ist hausbacken und gibt nicht mehr als zur Darstellung der Ähnlichkeit erforderlich war.

Wichtig für das künstlerische Vermögen Peter Martins ist die Rückseite dieser Münze.[3]) Sie stellt über der durch eine wagrechte Linie abgetrennten Inschrift

---

Museums von Carpentras, veröffentlicht von G. Vallier, Biographie numism. du roi René et de sa famille. Aix. 1880. 27—32. Pl. I, 2. (Hier allerdings mit einem Durchmesser von 89 mm?). Die gleiche Rückseite dagegen gibt eine Berliner Schaumünze, deren Vorderseite wiederum einer einseitigen Münze im Wiener Hofmuseum (Heiß S. 49) entspricht. — Schon Heiß ist unsicher, ob er diese Berliner Münze dem Peter Martin zusprechen soll: das Brustbild sei sorgfältiger ausmodelliert als bei Laurana. Die ganze Arbeit ist wohl eine alte Zusammenstellung, die auf der Vorderseite eine ganz andere Hand verrät als auf der Wiederholung von Peter Martins Sinnbild. Erstere ist unter Verwendung des Brustbildes von Peter Martins Schaumünze im ganzen wie im einzelnen eine Verballhornung der Schaumünze Pisanellos auf Alfons I vom Jahre 1448 (Hill. Tafel 59). Überdies scheint die Krone erst nach der Schrift dem Modelle hinzugefügt zu sein. (Vgl. Abb. 25, 3).

[1]) Armand No. 4.

[2]) Vgl. die Inschrift der Schaumünze Lauranas auf Renat und Johanna: Divi heroes Francis liliis cruceque illustris usw.

[3]) Unsere Abbildung ist nach dem Stücke im Berl. Münzkabinett angefertigt: es ist kein guter Abguß, ebensowenig wie der im Pariser Münzkabinett.

OPUS PETRI DE MEDIOLANO. MCCCCLXII einen volkreichen Vorgang dar, der sich vor einem hohen Gebäude, einer Art Kirche mit reich entwickelter Stirnseite, kleinen Kuppeln und Türmen abspielt.

Armand erklärt die Rückseite mit den Worten: Vor der Stirnseite einer Kirche oder eines Palastes sitzt der König Renat (?) inmitten einer Menge von Leuten in bürgerlicher Tracht; zu seinen Füßen liegt ein Hund. Heiß sieht den König Renat auf öffentlichem Platze rechtsprechend oder Gesandte empfangend; ebenso Friedländer; das Magasin pittoresque 1853 (S. 208) einen vor König Renat aufgeführten Tanz. Müntz[1]) schließt für das Gebäude von Peters Heimat auf das Modell einer mailändischen Kirche, und H. de la Tour[2]) sieht darin „die Darstellung eines idealen Renaissancetempels von merkwürdiger Reife der Formen für jene frühe Zeit". Derartige Schaumünzen „in ihrem der realen Ausführbarkeit viel näher stehendem Charakter als ihn die etwas krausen Elukubrationen ähnlicher Art bei anderen Medailleuren (Laurana, Sperandio) der gleichen Epoche zeigen, stützen die Annahme, ihr Schöpfer sei zugleich Architekt gewesen."[3]) Derartige Schlüsse sind unhaltbar. v. Fabriczy endlich[4]) lobt die nicht ungeschickt aufgebaute „Beratungsszene" mit ihrem reichen baulichen Hintergrunde in den Formen der Auflebung, nennt diese die früheste auf einer Schaumünze, was nur dann Gültigkeit hat, wenn man von Pastis Riminitempel und dessen angeblicher Wiederholung durch Sperandio absieht, und läßt die Bauten ebenfalls den gewiegten Baumeister verraten.

Wenn wir hier dem gelehrten Forscher nicht zu folgen vermögen, so nehmen wir doch ebenfalls den Vorgang zum Ausgangspunkt für die stilkritischen Zuteilungen der Arbeiten am Triumfbogen. Wir erblicken darin nichts als das Urteil des Königs Salomo, hier in deutlicher Beziehung auf die Gerechtigkeit des Königs und vielleicht auch die Mutterliebe Johannas, obgleich sie kinderlos war. Den tronenden Richter kennzeichnet der Turban als Orientalen. In der Rechten hält er das Zepter. Ein langer, über die Füße herabgehender Rock bekleidet die hierarchisch dasitzende Gestalt, zu dessen Füßen sich ein Hund schmiegt.[5]) Die

---

[1]) Renaiss. S. 483.

[2]) Pietro da Milano in der Rev. numism. Paris 1893, S. 85—110 (v. Fabriczy, Berl. Jahrb. 1899, S. 14.)

[3]) Das einzige Gebäude Lauranas auf einer Schaumünze ist der Vesta-Rundtempel auf der Konkordia-Münze (Abb. 23), also die Abwandlung eines antiken Vorbildes. Denkt der Verfasser an Lauranas Hintergründe der Schaumünze Friedrichs von Lotringen oder der Flachbilder in Palermo und Avignon, so sind sie viel weniger „kraus" als der Tempel, der hier in Frage kommt. Von Sperandios Schaumünzen — deren etwas nüchterner Art Peter Martin übrigens viel näher steht als den Werken Pisanellos — kommt seine früheste auf Franz Sforza in Betracht. Die Rückseite zeigt einen ähnlichen Tempelbau wie Peter Martins Münze; man sieht darin eine freie Nachbildung des Malatestatempels Albertis nach der Schaumünze Pastis. — Mir scheint Sperandios Gebäude die Vorlage für Peter Martin, beide aber einen idealischen Entwurf des salomonischen Tempels zu Jerusalem darzustellen.

[4]) Medaillen, S. 20.

[5]) Der Hund ist keine seltene Figur bei feierlichen Gelegenheiten. Vgl. z. B. die Überreichung der

langbeinige Gestalt links vom König in kurzem Wams mit geziert zur Seite gestelltem rechten Spielbein ist der Henker. Weiter nach links wendet sich die eine Mutter ihr Kindchen in den Arm nehmend ab. Die zweite, gleichgültige Mutter befindet sich, soweit der schlechte Guß es erkennen läßt, ganz rechts.[1]) Hinter der ersteren und links von ihr erblickt man noch andere Frauen. Im Hintergrunde links sind ein Paar männliche Gestalten schwach erkennbar. Rechts vom König scheint ein Mann in den Tempel zu gehen; im Vordergrunde befindet sich zunächst ein Jüngling in guter Haltung, dann zwei Frauen, die rechte mit dem Kindchen. Im Hintergrunde wandeln undeutliche Gestalten vor einem Turm zum Tempel hinauf.[2]) Die Trachten der Frauen und Männer fallen durch ihre regelmäßigen starren Falten auf.

Der Kunstwert dieses Bildes, (das vielleicht auf einem gleichzeitigen Gemälde beruht), ist nur beschränkt. Würde man es in größere Verhältnisse übertragen, so bliebe von einem zusammenhängenden Aufbau wenig übrig. Immerhin sind die Massen klar genug auseinander gehalten, und es steckt trotz der Kleinheit der Gestalten Leben darin: so in der Haltung des Königs, des Henkers, der ihr Kind schützenden Mutter links. Die verschiedene Haltung der Füße und Beine, der Arme und Köpfe gibt eine mannigfaltige Bewegung. Die Figuren selbst sind mit Ausnahme des [absichtlich?] karikierten Henkers, richtig gezeichnet. Die in verschiedenen Ebenen stehenden Gestalten gehen in die Tiefe, ein Eindruck, der freilich durch die übergroße Figur des tronenden Königs empfindlich gestört wird. Alles in allem: Lombardische Beweglichkeit und Freude an reicher Architektur bei sorgloser Ausführung. Dies scheint im Widerspruch zu stehen mit der sauberen, wenn auch nüchternen Ausführung der Köpfe. Allein, man wird diese Eigentümlichkeit besonders bei den Lombarden häufig begegnen: sie werden sorgfältig, sobald es sich um ein Bildnis handelt, in deren Anfertigung sie tatsächlich ihre Kunst ausgezeichnet zur Geltung bringen. So ist es mit Dominik Gajini und auch bis zu einem gewissen Grade mit Peter Martin. Gegenüber dem lebenden Modell und dem Anspruche des Bestellers, ein möglichst ähnliches und bedeutendes Bildnis zu erhalten, wird die bildnerische Kraft zusammengenommen, und es entstehen dann Werke von einer geschlossenen Bestimmtheit, die man von den Ver-

Heiligen Schrift an Filipp den Guten durch David Aubert (abgebildet auf dem Titelblatt des Catal. des Ms. de la Bibl. royale des Ducs de Bourgogne I. 1842).

[1]) v. Fabriczys mündlicher Einwurf, daß es alles Männertrachten seien, ist nicht stichhaltig. Man vgl. z. B. die Frauen auf dem Schneewunder im Kor von Groß-St. Marien zu Rom.

[2]) Es ist der Turm mit Wendeltreppe nach 1. Buch der Könige Kap. 6. V. 8: „Eine Tür aber war zur rechten Seite mitten am Hause, daß man durch Wendelsteine hinaufging auf den Mittelgang . . ." Das Gebälke der Vorhalle entspricht V. 6: . . . „denn er legte Trahmen außen am Hause umher, daß sie nicht an der Wand des Hauses sich hielten". Es ist hier gar nicht, wie es den Anschein hat, die Stirnseite einer Basilika mit niedrigen Seitenschiffen wiedergegeben, sondern nur der Versuch, nach den Angaben der Bibel den Tempel Salomos zusammenzustellen. Das Ergebnis ist nur bei flüchtiger Betrachtung ein baulich klares und zusammenhängendes Ganzes, dessen Erfindung nicht notwendig einen Baumeister voraussetzt.

fertigern leicht hingehauener Liederlichkeiten gar nicht erwarten sollte. Dies trifft auch auf Peter Martin zu: der sorglos unbestimmten Art des salomonischen Urteils steht die, wenn auch nüchterne und geistlose, so doch saubere Bildnisausführung der Köpfe gegenüber. —

III. Heiß (S. 44. 45) folgend gehen wir zu der im Pariser Münzkabinett befindlichen, vergoldeten Schaumünze Peter Martins auf Friedrich (Ferry) II von Lotringen, Grafen von Vaudemont[1]) über. (Abb. 24, 3) Auf der Vorderseite befindet sich sein Brustbild nach rechts in faltigem Rocke mit Kragen. Auf dem Kopfe trägt er eine wollige (Krimmer)-Mütze mit schmalem steifen Rande. Die Umschrift — schlecht leserlich, weil beide Seiten der Münze abgeschliffen sind — geht ganz im Kreise herum und lautet: FEDERICUS . D . LOTORINGIA . COMES . VAUL DE MONTIS . SENESCALLUS . PROVINCIE . OPUS . PETRI . DE . MEDIOLANO. Die Rückseite zeigt einen Reiter im Harnisch mit erhobenem Feldherrnstab nach links reitend. Vor und hinter dem Pferde befinden sich angelötete Stücke Metalls zum Befestigen einer Kette.

Friedrich II. von Lotringen war 1424 geboren und starb am 31. VIII. 1470. Er heiratete 1444[2]) Renats Tochter Jolande. Da er auf der Schaumünze als Seneschall der Provinz bezeichnet wird, Johann Kossa ihm aber in dieser Würde 1464 nachfolgte, so muß die Arbeit Peter Martins vor 1464 entstanden sein. Nun fand 1463 der verunglückte Versuch Ludwigs XI. statt, Heinrich VI. von England mit seiner Gemahlin Margarete, einer Schwester Jolandes, also der Schwägerin Friedrichs, wieder auf den englischen Tron zu setzen. Daher hat denn Heiß' Annahme (S. 45), daß diese Schaumünze sowohl wie die Margaretens (s. unten) von Renat bei Peter Martin bestellt wurden, um den anjoinischen Hauptführern bei diesem Unternehmen verliehen zu werden, viel für sich. Schwerlich wird dies aber noch nach der Niederlage bei Hexham (1463) geschehen sein, so daß wir die Münze mit einiger Sicherheit in dies oder das vorhergehende Jahr werden setzen dürfen. Daß auch Laurana mit den gleichen Aufgabe betraut wurde, (s. unten) läßt auf einen Wettbewerb zwischen beiden Meistern schließen.

Auch dies Werk Peters sagt uns nichts neues. Der Kopf sitzt nicht unübel im Rund; aber die Schrift ist klein und ohne den Versuch, sie, wie es Pisanello tut, künstlerisch zu verwerten. Der Ausdruck des Kopfes verrät nicht mehr Leben als der Renats, mit dem er überdies die ungeschickt nach hinten gestülpte Mütze teilt.

Von größerer Bedeutung ist für uns die Rückseite, zeigt sie uns doch Peter als einen Pferdebildner.

---

[1]) Abgeb. bei Heiß, Pl. V, 1. Zum ersten Male veröffentl. von E. Hucher, Jconographie du Roi René, 1879. — Armand II, 287, No. 2. — Durchmesser 80 mm.

[2]) Heiß S. 44: 1445. Man mag hier auch die übrige Lebensgeschichte dieses von einem Feinde Renats, der sich von ihm gefangen nehmen ließ, zu seinem Schwiegersohn, Würdenträger und Stellvertreter Johanns von Anjou gewandelten Mannes nachlesen. Über sein Grabmal s. unten.

Allein, er schöpft nicht aus Eigenem. Sein Vorbild ist auch hier der durch Sperandio vermittelte Pisanello.[1] Dieser hatte ja auf römischen Münzen Vorbilder dafür: so gibt Heiß (S. 45) die Abbildung einer Münze, deren Vorderseite Valentinian, die Rückseite aber den nach links reitenden Heerführer mit fliegendem Mantel alle hier in Betracht kommenden Bestandteile enthält. Die nächsten Vorbilder für Peter Martin aber sind dann Pisanellos Schaumünzen auf Ludwig Gonzaga, deren Reiter nach rechts, und auf Sigismund Malatesta und vor allem Johann Franz Gonzaga, deren Reiter nach links reitet. Sperandio verballhornte auch diese letztere in seinem Bentivoglio II ganz so, wie er die Malatesta Novellomünze „gemordet" hatte.[2] Dem kamen nun Peter Martin und Laurana zuvor, die beide (vermutlich auf Wunsch des Bestellers) die Johann Franz-Münze einfach abschreiben, freilich nicht, ohne ihrem Fürsten den fliegenden Mantel Valentinians umzuhängen. Dabei lassen sie den zweiten Reiter im Hintergrunde rechts einfach fort. Während aber Laurana wenigstens das Bedürfnis fühlt, den in die Mitte gerückten Reiter durch Felsen im Mittelgrunde und eine Stadt im Hintergrunde ins Gleichgewicht zu bringen, stellt Peters Fantasielosigkeit den Reiter ins Leere.

IV. Heiß hat auch zuerst die Schaumünze Peter Martins bestimmt, die sich in der Sammlung des Barons J. Pichon zu Paris befindet.[3] Sie trägt auf der Vorderseite das nach rechts gewandte Brustbild einer jungen Königin mit [englischer] geschlossener Krone. Es reicht fast bis an den Rand, an dem kein Platz mehr für eine Inschrift bleibt. Die Krone ist sehr groß und sitzt wie die Mütze Renats über dem ganzen Hinterkopf der Fürstin, indem sie auch ihr den einfältigen Ausdruck jenes gibt. Die Nase ist leicht gebogen mit breiter, etwas wulstiger Spitze, der Mund fleischig, das Gesicht voll, das Kinn doppelt, das Auge klein und ohne Stern (der nur auf der ersten besprochenen Münze deutlich zu erkennen ist). Die Umschrift lautet: Sagax . imbuta . fulget . virtutibus . audias:[4] „klug und kühn glänzt sie mit Tugenden geschmückt".

Die Rückseite trägt eine Tugend der Klugheit in ganzer Figur. Sie ist bekleidet, wendet sich nach vorn und lehnt mit der Rechten auf einem Stab mit Schlange. In der Linken hält sie einen Spiegel mit langem Stiel. Sie steht auf einer Art Platte, die darunter Raum läßt für die zweizeilige Inschrift: Opus . Petri . de Mediolano. Die Umschrift lautet in weit getrennten Worten:

[1]) Natürlich konnte Peter Martin nicht Sperandios Bentivoglio II. vom Jahre 1495 (oder Konstanzos Mohamed II von 1481) kennen. Es ist dies auch nur so zu verstehen, daß seine nüchterne Auffassung viel mehr auf eine Beeinflussung Sperandios als auf die unmittelbare des großen Veronesen zurückgeht, mit dessen Ochsen sie alle pflügen, Sperandio, Peter Martin wie auch Laurana usw.

[2]) Vgl. Hill, S. 172 Anm. 2: „Man würde nichts gegen die Anleihe einwenden, wenn nicht die Nachlässigkeit der Arbeit verriete, daß es sich nicht um Bewunderung, sondern Gleichgültigkeit [d. h. Geschäft] handelt."

[3]) Heiß, S. 46 ff. Pl. V. 2. — Armand No. 1. — Durchm. Heiß 85, Armand 86 mm. — Vergoldet.

[4]) Heiß schlägt vor aud(i)ax zu lesen.

⁝ PRVDE ///// A . EST . SVPER . ONIA . ///// RTVS

An den schraffierten Stellen sind die Metallstücke aufgelötet, an der sich die Kette zum Anhängen der Münze befand.

Für eine Königskrone können nur Isabella von Lotringen, Renats erste Gattin, Johanna von Laval, seine zweite Gemahlin, und Margarete, die 1445 mit Heinrich VI von England vermählte Tochter Renats in Frage kommen. Erstere war schon am 28. II. 1453 im Alter von 43 Jahren gestorben; mit Johanna ist gar keine Ähnlichkeit nach den von ihr vorhandenen Bildnissen vorhanden: es bleibt also Margarete von England, deren schicksalreiches Leben bekannt ist.[1]) Der einzige Einwurf, der gegen diese Bestimmung erhoben wird, ist die geschlossene Krone, die erst seit Heinrich VII. als Königskrone vorkommen soll, während sie bis dahin das ausschließliche Zeichen der kaiserlichen Würde gewesen sei. Dies läßt Heiß (S. 49, Anm. 1) indes nicht gelten. Auf den Bildern Renats zur Histoire romaine, die de Quatrebarbes[2]) abbildet, ist dies die allgemeine Form der Krone. — Friedländer entscheidet sich für eine verschönerte Johanna von Laval.[3])

Auch über die Zeit der Entstehung dieser Münze kann ein berechtigter Zweifel kaum bestehen: sie fällt ebenfalls in die Jahre 1461—63, wo Margarete sich bei ihrem Vater aufhielt. Sie war also etwa 30 Jahre alt, was auch mit dem Aussehen der Fürstin auf der Schaumünze vortrefflich stimmt.

Das Brustbild erhebt sich in künstlerischer Beziehung nicht über die übrigen flachen, biederen und unlebendigen Arbeiten Peters. Etwas besser, lebendiger in der Bewegung und anmutig in der Haltung ist die Tugend. Der Faltenwurf ist bewegter als gewöhnlich; die Gestalt schwebt, aber ihr Verdienst geht wohl auf das antike Vorbild zurück, das eine Siegesgöttin dargestellt haben dürfte. —

Armand erwähnt schließlich noch eine fünfte Arbeit Peter Martins, die von Bolzenthal[4]) ihm zugeschrieben wird und den Papst Sixtus IV. darstelle mit der Jahreszahl 1472. Diese Schaumünze ist Armand unbekannt. Vermutlich liegt hier eine Verwechslung mit der Guazzalotti-Münze (1481) vor. Als Sixtus IV. 1471 Papst wurde, befand sich Peter Martin in Neapel, wo er anfangs des Jahres 1473 stirbt.

Die Schaumünzen auf Friedrich II. von Lotringen und Margarete von England entstanden in Bar-le-Duc, wo König Renat vom 16. Juni 1463 bis 27. August 1464 Hof hielt.[5]) Um ihn und seine Gemahlin Johanna von Laval waren vereinigt Friedrich II. von Lotringen mit seiner Gemahlin Jolande, Renats Tochter, und deren Sohn Renat von Vaudemont; Niklas von Lotringen; Margarete von England mit dem Prinzen von Wales, die aus ihrem Lande verjagt waren. Die ganze

[1]) Vgl. Lecoy de la Marche, Le roi René I 231—233.

[2]) Oeuvres du roi René. III, Angers. 1846. S. 207.

[3]) a. a. O. S. 199. —

[4]) Skizzen zur Kunstgeschichte der modernen Medaillen-Arbeit. 1429—1840. Berlin 1840.

[5]) Maxe-Werly, Un sculpteur italien à Bar-le-Duc. Comptes rendus. Ac. inscr. et b.-l. 1896. S. 54—62.

erlauchte Gesellschaft blieb ein Jahr beisammen,[1] und es ist wohl mehr als wahrscheinlich, daß bei dieser Gelegenheit, wie schon Maxe-Werly vermutet, die Münzen auf Friedrich und Margarete entstanden. Außerdem aber erhielt Peter Martin noch einen bedeutenderen Auftrag, von dem die Rechnungsbücher der Grafschaft Bar aus den Jahren 1462—64 Kunde geben. Die Zahlung lautet[2]) an „maistre Pierre de Millain, tailleur et ymageur du roy de Sicille" für seine Maurer und Zimmerleute, nämlich den Maurer Pernet, Pernot de Morley, Jehan de Mirecourt, Jehan de St. Pierre, den Zimmermann Jehan Nicolas, den Zimmermann François und andere als Lohn für die Überführung der „ymages et misteres de la Magdeleine de la Bausme" (die der König hat ausführen lassen) von dem kleinen Hause (chambrette) bei S. Peter in Bar in die Kirche Saint-Maxe dort. — Ferner demselben maistre Pierre für Auslagen an den Maurer Husson, zwei seiner Gehilfen und andere Maurer, die ihm bei den oben genannten Werken geholfen haben, für 14 Tage, nach verschiedenen Lohnsätzen, sechs Pfund Kalk eingeschlossen . . .

Die Heilige Magdalene lag Renat besonders am Herzen.[3]) Sie war die Beschützerin der Provinz, und die heilige Grotte, la Sainte Baume (balme[4])), ihr altberühmter Wallfahrtsort lag hoch oben in der Chaine de la Sainte Baume östlich von Marseille. Ihr zu Ehren stiftete der König, als er in Bar war, eine heilige Messe und ein ewiges Licht in der Hauptkirche St. Maxe, nachdem er schon einige Jahre vorher zu Chanzé bei Angers eine Einsiedlei la Baumette eingerichtet hatte. 1448 gab er seiner Schwester, der Königin von Frankreich, zum Neujahr eine Goldfigur der Magdalena, und im Jahre darauf stellte er die alte Kirche zu Les Saintes Maries würdig wieder her.

Unter den „ymages et misteres de la Magdeleine de la Bausme", von denen die Urkunden von Bar reden, werden wir eine ähnliche Einsiedlei wie la Baumette zu verstehen haben, also eine Grotte mit der Gestalt der Heiligen Magdalena und ihren Begleitern, der Heiligen Marta, Lazarus, Maximin und Sarah.

Ob nun Peter Martin eine derartige Grotte nebst den dazu gehörigen Figuren in der Kirche St. Maxe nur neu aufzustellen hatte, oder ob er sie auch anfertigte, geht aus dem Wortlaut der Urkunde nicht deutlich hervor. Noch weniger ist ein künstlerisches Urteil darüber möglich. Denn die ganze Grotte ist seit langem

[1]) Dom Calmet, Histoire de Lorraine V 139. — Maxe-Werly S. 57.

[2]) Maxe-Werly a. a. O. S. 58.

[3]) Sie kehrt auch in Lauranas Werk zu Marseille wieder.

[4]) Balme bedeutet eine durch überhängende Felsen gebildete Grotte. Vgl. Diez, Etym. Wb. d. roman. Sprachen. 3. Aufl. Bonn 1869. IIc 216. Der Legende nach landeten die drei heiligen Marien, Maria Jakoba, Maria Salome und Maria Magdalena mit der Heiligen Marta und ihren Dienern Lazarus, Maximin und Sarah in der Nähe von Arles bei einem Orte, der noch heute von den Trémaïé (den drei Marien) „les Saintes Maries" heißt. Die Heilige Grotte, Sainte Baume, in der Maria Magdalena 32 Jahre büßend verbrachte und starb, liegt zwischen Marseille und Toulon in der Nähe der Station Aubagne (nicht bei Avignon, wie v. Fabriczy, S. 16 Anm. 2 meint).

spurlos verschwunden: keiner der Geschichtsschreiber und Reisenden, die von den Kunstschätzen der Kollegiatskirche von Bar-le-Duc erzählen, tun auch nur die geringste Erwähnung von der Grotte der büßenden Magdalena. Möglicherweise waren die Figuren aus Holz oder Ton wie in Modena und so der Gefahr der Vernichtung mehr ausgesetzt: wäre dann Peter Martin ihr Urheber, so würden wir den Meister, der wie alle seine künstlerischen Genossen von der größten Vielseitigkeit war, auch als Holzschnitzer oder Tonbildner kennen lernen. Jedenfalls aber würden wir uns über Peter Martins Stil genügend unterrichten können, um Schlüsse daraus auf den Triumfbogen zu ziehen. Bei der Wichtigkeit, welche diese Frage auch für ihn als Urheber des Entwurfes haben würde, ist es ein wahres Verhängnis, daß wir nur ein einziges größeres Werk seiner Hand besitzen, das wir ihm mit Sicherheit zusprechen können. Auch dieses befindet sich in Bar-le-Duc. (Abb. 71, 2).

Maxe-Werly, der glückliche Entdecker, ist darüber unsicherer als notwendig.[1]) Das Werk befindet sich heute im Hofe des Hauses No. 58 der Rue des Ducs du Bar über der in den Garten führenden Tür und stellt auf einer Steinplatte in erhabener Arbeit zwei kreuzweise einander ins Genick beißende Hunde mit einem Viervers darunter und der Jahreszahl 1575 dar. Die Platte ist gerahmt außen 92½ cm hoch, im Lichten 1,06 m breit. Die von den Hunden besetzte Fläche ist 73 cm hoch; das übrige ist (mit Ausnahme der Umrahmung) von den Versen eingenommen. Inschrift und Hunde sind aus einem Stück; doch steht erstere auf einer etwas vertieften Fläche. Die Hunde zeigen Spuren einer hellgelben Farbe, die auf frühe Vergoldung schließen läßt. Der linke Hinterlauf des rechten Hundes ist beschädigt und scheint teilweise erneuert.

Mit zornig gegen den Boden gestemmten Vorderbeinen haben sich die beiden langhaarigen Tiere in einander verbissen. Die scharfen Zähne fassen die Haut am Rücken und zerren sie in die Höhe. Die runden, durchaus naturalistisch gebildeten Augen quellen weit vor. Sie haben eingeritzte Augensterne. Die Oberlippe des Mauls ist in die Höhe gezogen und läßt die fletschenden Zähne sehen. Durchaus bezeichnend ist die Art der Haarbehandlung. Sie ist ganz formlos. Die langen Haare sind nicht in einzelne zusammengehörige, klar unterschiedene Gruppen geteilt, sondern ganz allgemein und flach behandelt, wie es gerade kam. Nur, wo sie sich zu dicken Massen zusammenballen, so am Bauch und an der Rute, hält der Meister sie auseinander, übertreibt hier nun aber die Tiefen, so daß die einzelnen Teile am Bauche wie dicke Würste neben einander stehen, während die Ruten ebenso gut Straußenfedern vorstellen können.

Von einer näheren Kenntnis des Tierkörpers kann keine Rede sein. Der Kopf erscheint im Verhältnis zu den mächtigen Leibern und Läufen zu klein. Die mit langem Haar bedeckte Haut wie ein Stück Tuch in die Höhe zu zerren

[1]) S. 60 ff. In einer späteren Schrift: Francesco da Laurana. Comptes rendus Acad. inscr. et b.-l. 1899. S. 257—268 hält er es für eine Wiederholung nach einem Werke Peter Martins.

ist übertrieben, ebenso die Leidenschaft der weit vorquellenden Augen. Die Ausführung ist liederlich, das Ganze „hingehauen". — Mit einem Worte, wir haben hier, auch wenn wir nichts von Peter Martin wüßten, so deutlich alle die Merkmale der lombardischen Schule, formlose Lebendigkeit, die in schlecht naturalistischer Ausführung zum Ausdruck kommt, daß wir unser Stück ohne Zögern mit dem lombardischen Kreise des Triumfbogens würden in Verbindung setzen dürfen.

Nun ist aber Peter Martin gut genug dafür beglaubigt. In einer von Maxe-Werly angeführten Handschrift der Nazionalbibliothek in Paris[1]) schreibt der Reisende Jamet: „Im Jahre 1737 habe ich im Schlosse von Bar-le-Duc einen sehr schönen gotischen Gardensaal gesehen, der aus dem XIII. oder XIV. Jahrhundert zu sein scheint. An der Wand im Innern waren in erhabener Arbeit zwei starke Hunde dargestellt, die sich in einander verbissen hatten, und von denen der eine in den letzten Zügen am Boden lag. Drunter befand sich der Viervers:

Souvent . avient . quen . combatant
Chien . mordu . remord . lemordant
Car . par . bien . le mordant . remordre
Fait . len . cesser . mordeurs . demordre .

„Oft, wenn man Hunde sich beißen sieht,
Beim Beißen es gar leicht geschieht,
Daß, wenn der Beißer den Beißer beißt,
Der Beißer den Beißer meist abbeißt."

Die Rechnungsbücher von 1464 geben dazu folgende Auskunft:

63 s[ols] 4 d[eniers] an Meister Pierre de Millain, ymageur du roy de Sicile, sowohl für Tagarbeit von fünf Gesellen, die ihm beim Einsetzen einer gewissen Steinplatte behilflich waren, auf der zwei Hunde ausgehauen sind, im neuen Saale genannten Schlosses, als auch für den Ankauf des dazu verwandten Steines und den Fuhrlohn.

Zum Überfluß ist festgestellt, daß dieser Stein aus den Gebäuden stammt, die wegen Baufälligkeit gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts abgetragen werden mußten: 1836 fand ihn der Bürgermeister de Vendières zwischen den Trümmern der Gebäude, wo sich die drei großen Säle befanden, und brachte ihn dorthin, wo er sich jetzt befindet. Der in der Urkunde erwähnte Neue Saal wurde 1575 in den Gardensaal umgewandelt, und die Tafel erhielt bei dieser Gelegenheit die Jahreszahl, deren Schriftart in diese Zeit weist. Wenn aber Maxe-Werly auch den Viervers erst jetzt hinzukommen läßt, so widerspricht dem die Schrift, wie es ja schon die liegenden Zahlen 1575 deutlich machen, ebenso wie der Stil und die Sprache der Verse, die allzusehr mit der Verskunst Renats übereinstimmen, um seiner Zeit um ein volles Jahrhundert entrückt werden zu können. Auch beruht der Unterschied zwischen der Schrift auf Peter Martins Schaumünzen und auf

[1]) Ms. français 11 808. S. 1299.

dieser Platte lediglich darauf, daß erstere erhaben, letztere vertieft ist: die Eigentümlichkeiten in der Bildung des S, M, R und B sind in beiden Fällen gleich, so daß auch in dieser Beziehung keinerlei Schwierigkeit besteht, Schrift wie Bildwerk dem Hofbildhauer des Königs, Peter Martin von Mailand, zuzuschreiben.[1])

Über die Bedeutung der zwei bissigen Hunde hat man sich wie über alle die anderen krausen sinnbildnerischen Grübeleien des guten Königs den Kopf zerbrochen. Maxe-Werly[2]) führt die Erklärung eines Herrn G. Save an, nach welcher das Bildwerk sich auf einen Vorgang beziehe, der im Mai 1476, als der König Renat sich in Lyon aufhielt, stattgefunden hätte. Es handelte sich um Teilung des Besitzes Renats unter den Herzog von Lotringen und den Grafen Karl von Le Maine: beide begehrten die Provinz. Der gute König war über den Zank so ungehalten, daß er beschloß, sie keinem von beiden, sondern einem dritten zu geben. Bei seiner Vorliebe für Sinnbilder warf er daher eines Tages zweien seiner Hunde bei Tische einen Hammelknochen hin, die sich darüber nach Hundeart heftig in die Haare gerieten. Zugleich ließ er eine mächtige Dogge los, die mit dem Knochen davon lief: So wird es auch Euch ergehen, sagte der gute König — ein Mächtigerer wird Euch nehmen, worüber Ihr Euch zankt. Der Geschichtsschreiber, der diese artige Geschichte erzählt,[3]) fügt hinzu: Man sieht das Sinnbild in erhabener Arbeit noch heute an einem Stuhl seiner Betkapelle im Dom von Aix.

Einfacher wäre es, meint Herr G. Save, die Sache als die bildliche Darstellung eines dem Könige vertrauten Sprichwortes zu erklären. Aber die ganze Geschichte kann überhaupt nichts mit unserem Flachbilde zu tun haben. Denn einmal fällt sie in das Jahr 1476, als Peter Martin drei Jahre tot war, und ferner bedeutet sie etwas ganz anderes als das Flachbild. Erstere verbildlicht den tertium gaudentem bei einem Streit, letzteres aber nichts anderes als die Wahrheit, daß die beste Verteidigung im Angriffe bestehe. An Hader und Streit mangelte es ja zu keiner Zeit im Leben des Königs (das er viel lieber im Nichtstun dilettantischer filosofischer und künstlerischer Übungen hätte verbringen mögen). Und die bissigen Hunde würden seine Vorliebe für eine gutmütige Filosofie ganz ebenso gut belegen, wenn sie sich auf den eigenen, kaum beendigten Krieg zwischen Anjoinen und Aragonen um den Besitz von Neapel bezögen, als wenn sie etwa die zu hellster Flamme auflodernden Kämpfe der beiden Rosen versinnbildlichten, in deren Kreise der König ja durch seine Tochter Margarete sehr lebhaft hineingezogen wurde. Kein Gedanke konnte näher liegen, als der, durch scharfen Angriff dem beißenden York zuvorzukommen. Denn gerade um diese

[1]) Wlodimir Konarski. Annuaire de la Meuse 1905. A travers le vieux Bar. Bar-le-Duc 1905. macht S. XXX den Einwurf, daß es sich nicht um zwei bissige Hunde handele, von denen der eine am Boden liege, sondern die Hunde scherzten nur. Ferner sei der Ausdruck „Gardensaal" eine Erfindung Jamets; der Saal habe zu allen Zeiten „Salle des Etats" geheißen. Diese Einwendungen sind nicht gewichtig.

[2]) Francesco da Laurana. S. 258.

[3]) Matthieu, Histoire de Louis XI. Paris 1628. S. 464.

Zeit holte man zu dem gewaltigen Schlage aus, der die weiße Rose der York auf immer vernichten sollte: aber die blutigen Tage von Hedgeley Moor (25. April 1464) und Hexham (15. Mai 1464) entschieden zu Ungunsten Margaretens, wobei dann der doppelsinnige Viervers seine Wahrheit bewies.

Nach alledem kann es keinem Zweifel unterliegen, daß wir es hier mit einem gesicherten Werke Peter Martins zu tun haben; und an die bissigen Hunde müssen wir uns in erster Linie halten, wenn wir einen Einblick in seine Kunst tun wollen, die uns zur Stilkritik am Triumfbogen befähigt; denn wohl erfahren wir noch mancherlei von seinem Leben und Wirken, aber erhalten ist von seinen Arbeiten nichts mehr. —

Gegen Ende 1463 während der Vorbereitungen zum Schlußkampfe gegen die weiße Rose gab der König seinen Gästen ein Fest, bei dem die Farce des Pastoureaux aufgeführt wurde.[1]) Sein Enkel Renat von Vaudemont hatte als zwölfjähriger Knabe dabei die Rolle eines jungen Hirten zu spielen, und der König hatte für ihn und seine Gefährten reiche Kleidung bestellt. Damit nun auch sein Hofbildhauer bei dieser Gelegenheit würdig erscheinen könne, ließ der König Peter Martin von seinem Schneider ein Gewand anfertigen, von dem die Elle einen Taler kostete.

Dies ist die letzte Erwähnung seines Namens am Hofe des Königs.

Am 18. Mai 1465 erhält er in Neapel unter dem Namen „Mestre Pere marmoraro" eine Abschlagszahlung von 33 Dukaten auf sein Gehalt.[2]) War dies eine Monatsrate, so hätte er nunmehr 400 Dukaten im Jahre bezogen. Er scheint dann den Rest der Arbeiten am Triumfbogen für die Summe von 850 Dukaten übernommen zu haben. Denn unterm 8. Juni 1465 heißt es: „ . . außerdem ausgezahlt an den besagten Peter Bernhard [Schatzmeister des Königs] durch die Bank des Anton von Gaeta 50 Dukaten zur Überweisung an Meister Peter, den Marmorbildhauer, als Abschlag auf die Summe von 805 [irrtümlich für 850] Dukaten, die ihm gebühren als Unternehmer für den Bau des Triumfbogens der Neuen Burg.[3]) Unterm 4. Juli 1465 erfolgt die Zahlung der gleichen Summe ebenfalls für die „fabrica del arch triumphal".[4]) Der nächstfolgende Eintrag vom 30. September 1465 gibt eine ganze Reihe von wichtigen Tatsachen. Durch Johan de Guares erhält Mestre Pere de Mila picapedrer auf Befehl Sr. Majestät die ihm laut königlicher Verfügung zukommenden Teilzahlungen auf die vereinbarte Gesamtsumme

---

[1]) Gröber in s. Grundriß der roman. Philologie. II. Straßburg 1902. S. 1241 ist hiernach zu berichtigen.

[2]) Beleg XII.

[3]) Beleg XIII: per la fabrica del arch triumphal del Castell nou. Unter fabrica ist das Bauwerk zu verstehen. Von Figuren oder ymatges ist weder jetzt noch fürderhin jemals die Rede, sondern nur noch von den „obra" = opera an der Neuen Burg. — Daß er die Fertigstellung als Generalunternehmer übernahm, folgt klar aus den Worten „ha pres astall".

[4]) Beleg XIV

von 850 Dukaten für die Marmorarbeiten, die er im Triumfbogen oberhalb des Tores in die Neue Burg[1]) ausgeführt hat, nämlich

am	8. Juni	50 Dukaten	zusammen 350 Dukaten [so daß also noch 500 Dukaten zu zahlen bleiben].
„	4. Juli	50 „	
„	13. August	50 „	
„	9. September	50 „	
„	12. September	50 „	
„	28. September	100 „	

Hält man sich an den Wortlaut dieses Vermerkes, so ergibt sich, daß es sich um das Innere des Bogens oberhalb B_3 handelt — was sich stilkritisch vollkommen damit deckt. Die Arbeiten schreiten eifrig vorwärts, und die Zahlungen erfolgen mit so großer Pünktlichkeit, daß am 8. Mai 1466 die Schlußzahlung auf die Vertragssumme erfolgt. Der Eintrag[2]) ist vom 31. Mai 1466 und lautet wie folgt: „desgleichen durch Johan de Guares, den mit den Zahlungen für die Neue Burg beauftragten Schatzmeister, auf Befehl des Königs an Mestre Pere de Mila pedrapiquere e capmestre de totes les obres de pedra dell Castell nou, die ihm laut königl. Verfügung zukommenden Teilzahlungen auf die vereinbarte Gesamtsumme von 850 Dukaten, für Marmorarbeiten, die er im Triumfbogen oberhalb des Tores genannter Burg[3]) ausgeführt hatte, nämlich

am	16. Oktober	1465	100	Dukaten	zusammen 500 Dukaten"
„	19. Oktober	1465	100	„	
„	2. November	1465	100	„	
„	7. Dezember	1465	50	„	
„	23. Dezember	1465	50	„	
„	17. März	1466	50	„	
„	9. Mai	1466	50	„	

Der förmliche Zusatz: „wie von mir und meinerseits durch den genannten Johann de Guares wirklich und wahrhaftig die oben genannten Summen genanntem Meister Peter als Zahlung und Ausgleich für die besagten Arbeiten zum Ausführen und Vollenden des oben genannten Bogens mit allen seinen Kosten geleistet worden sind", — dieser ausführliche Vermerk beweist, daß damit die Arbeiten am Triumfbogen im wesentlichen zum Abschluß gekommen sind. Peter Martin selbst wird zur Belohnung zum Oberbaumeister der gesamten Bauten der Neuen Burg, die also immer noch nicht fertig war, ernannt und wird auch noch mehrfach im Zusammenhange damit erwähnt.[4]) Aber auch am Triumfbogen

1) en lo arch triumphal sobre la porta del Castell nou.

2) Beleg XVII.

3) Wortlaut wie oben.

4) Beleg XXII. 16. XII. 1468 für ein Marmorornament über der Tür der Scrivania, d. i. der Rechnungskammer, für ein königliches Wappen aus Marmor, für ein Reichswappen, für das Wappensinnbild „dels diamants", worunter der kristallene Hügel zu verstehen sein dürfte, den Ferdinand I als Sinnbild

wird noch weiter gearbeitet, und dies ist gegenüber der abschließenden Bemerkung des Beleges XVIII wichtig, fällt doch die Anfertigung des linken Laibungsflachbildes in noch weit spätere Zeit (vgl. unten). So erhält Peter Martin am 14. X. 1467 wiederum einen Abschlag von 50 Dukaten,[1]) am 16. VII. 1468 10 Dukaten,[2]) am 16. XI. 1471 15 Dukaten,[3]) alles „per la obra del portal."

Aber auch damit sind die urkundlichen Belege für Werke unsers Meisters keineswegs erschöpft.

Durch eine Notariatsurkunde[4]) vom 7. III. 1468 erhalten wir davon Nachricht, daß er für Johann Karacciolo die Ausführung einiger Bildhauerarbeiten übernahm, die für dessen Kapelle im Dom zu Neapel bestimmt waren: welcher Art sie waren, ist nicht mehr zu bestimmen.[5]) Untergegangen ist auch ein Grabmal, das Peter Martin laut Vertrag vom 20. IX. 1469 im Auftrage der Witwe des am 15. März d. J. verstorbenen Rechtsgelehrten und Vorsitzenden der Rechnungskammer Franz Anton Guindazzo um den Preis von 1500 Dukaten in der Dominikanerkirche zu Neapel zu errichten übernimmt.[6]) Der Vertrag bestimmt, daß das Werk aus Marmor in Gold und Farben, überdeckt mit einem Tabernakel, auszuführen ist und zwar innerhalb 8 Monaten, nach einer Zeichnung auf Pergament, die der Meister angefertigt hat, unter dem Schiedsgerichte von sachverständigen Männern.[7]) Das Grabmal selbst wurde vermutlich in der Feuersbrunst vom 28. XII. 1506, die einen Teil der Kirche in Asche legte, zerstört; aber die Inschrift

---

führt, und für eine Marmorsäule . . 13 Dukaten. Es muß unentschieden bleiben, ob das eine oder andere dieser Stücke nicht auch für den Triumfbogen bestimmt war.

Beleg XXIII. 31. V. 1470 für einen Marmormörser und Stempel dazu für den Königlichen Haushalt . . . . 2 Tari 4 Gran.

Beleg XXVI. 27. XI. 1472 für sieben marmorne Fensterlaibungen der „Sala del Descuberter". [Dieser Saal wird ebensowenig wie die Rechnungskammer in anderen bisher bekannten Urkunden über die Neue Burg belegt] . . . . 20 Dukaten.

Beleg XXVII. 18. I. 1473 Abschlag auf die Marmorfenster, die S. M. neuerdings für den neuen Saal in der Neuen Burg in Auftrag gegeben hat . . . . 20 Dukaten.

Beleg XXVIII. 8. III. 1473 desgl. . . . . 20 Dukaten.

Beleg XXIX. 6. IV. 1473 Abschlag auf sechs Marmorfenster für den Neuen Saal der Neuen Burg . . . . 20 Dukaten.

[1]) Beleg XIX.

[2]) Beleg XXI.

[3]) Beleg XXIV.

[4]) Beleg 32. — G. Filangieri, Documenti IV. 159. 13.

[5]) In Betracht dürfte wohl nur die Kapelle des 1454 verstorbenen Reichsmarschalls Franz Karacciolo kommen. Von ihr ist aber nichts mehr nachweisbar. Seltsamerweise war es ein Inigo Karacciolo, der von 1676 ab den Dom „herrichtete" und dabei mit den Denkmälern verfuhr, wie es in Neapel üblich war.

[6]) Napoli Nobil. VII (1898), S. 160 ff. — Beleg 34 a.

[7]) ‚Ad laude de Mastri experti in tale misterio" (l. mestiere). Die „laudatores" waren meist vorher gemeinschaftlich gewählte Sachverständige, deren Urteil bei der Abnahme des Werkes Besteller wie Künstler sich zu fügen hatten — eine vortreffliche Einrichtung, die freilich in dem vorliegenden Falle einen langwierigen Rechtsstreit doch nicht verhinderte.

ist durch d' Engenio[1]) erhalten, und dem Rechtsstreit, der sich entspann, weil die Bestellerin behauptete, das Grabmal sei zu klein, und nicht zahlen wollte, verdanken wir die Namen der sachverständigen Meister, die um diese Zeit als Marmorbildhauer von Ruf in Neapel beschäftigt waren; es sind der auch sonst bekannte Jakob della Pila von Mailand, Meister Lukas der Lombarde, Meister Stefan Bartolomäus von Florenz, genannt Mantegna, Meister Rencio „Infante di Roma", Meister Novello de Paparo del Cilento. Peter Martin gewann den Rechtsstreit, aber erst seine Erben gelangen zu ihrem Gelde. —[2])

Am 19. Januar 1470 verpflichtet sich Magister Petrus de Mediolano regius scultor marmorum, innerhalb 10 Monaten für den Magn.co Karl Estendardo ein Grabmal in der Augustinerkirche zu Arienzo um den Preis von 1900 Dukaten und nach dem Muster desjenigen des Kardinals Angelo d' Anna († 1428) in der Kirche von S. Marien-zu-Kosmedin (oder Portanuova) in Neapel auszuführen.[3]) Das Vorbild, von dem d' Engenio[4]) die Grabschrift gibt, ist bei der „Herstellung" der Kirche 1629 nebst vielen anderen zerstört worden. Das Grabmal hatte ein Gehäuse und war aus feinstem Marmor zu arbeiten. Vier Tugenden sollten statt der Säulen den Sarkofag tragen und zwei Engel das Wappen der Stendardo halten. Auf dem Sarkofag befand sich vorn die Gestalt eines Diakonen „cum literis circumcirca". Auch sollten zwei Engel die Vorhänge an der Seite der Totenkammer zurückziehen, und mitten am Tabernakel befand sich wiederum das Wappen der Stendardo zwischen zwei Engeln. Gekrönt war das Gehäuse von einer Gottesmutter. Wir haben hier also die treue Wiederholung des Neapler gotischen Grabmaltyps, wie ihn Tino Kamaino von Toskana dahin verpflanzt hatte.

Der erste der Stendardo, Wilhelm, kam mit Karl I. von Anjou nach Neapel und erhielt von ihm die Herrschaft Arienzo.[5]) Anfangs des XV. Jahrhunderts war Jovanella Stendardo die letzte ihres Geschlechts und schon als Kind eifrigst umworben. So von dem Neffen des Papstes Bonifaz IX., Samuel Tomacella. Auch Franz Sforza beauftragte den verwegenen und schönen Marino Boffa von Pozzuoli mit der Brautwerbung. Boffa führte indeß seinen Auftrag so aus, daß er die reiche Erbin selber heiratete (Dezember 1416). Unter Johanna II. wird Marino, der sich nun Stendardo Boffa nennt, Großkanzler, Graf von Arienzo usw., tritt bald zu Alfons von Aragon über, bald auf Johannas Seite zurück, wird aber schließlich (1438) von Alfons gefangen, der ihm großmütig die Freiheit schenkt. Ihm folgt nach seinem Tode Mattäus Stendardo,[6]) der den Beinamen der Boffa verachtend sich nur an den der Mutter hält. Nach der blutigen Niederlage Ferdi-

[1]) Napoli Sacra 1624. S. 273.

[2]) Belege 42 und 42 a.

[3]) G. Filangieri, Documenti IV 161. — Beleg 35.

[4]) Napoli sacra. 1624. S. 50.

[5]) N. Lettieri, Istoria di Suessola e d' Arienzo. Napoli 1778. S. 319.

[6]) Lettieri S. 307.

nands I. am Sarno (1460) tritt er zu den aufrührerischen Baronen über. Ferdinand muß Arienzo, den Schlüssel auf seinem Wege von Apulien nach Neapel, belagern, zwingt Mattäus zur Übergabe und entfestigt die Stadt, die Ende der 60 er Jahre neu aufgebaut wird. Nun bleiben die Boffi Stendardi Herren von Arienzo bis 1528. Der letzte des Geschlechts war Peter Stendardo, der sich den Franzosen angeschlossen hatte und nach dem Unterliegen Lautrecs nach Frankreich flüchtete. Seine Güter wurden eingezogen und verkauft; Peter selbst starb in Elend.

Von dem im Vertrage mit Peter Martin genannten Karl Stendardo habe ich nähere Nachrichten nicht finden können.[1]) Er war indes offenbar ein Bruder des Mattäus, und das Grabmal, um das es sich handelt, für ihre Mutter Jovanella und ihren Sohn Franz, den Diakonen, bestimmt. Es befand sich im Kor der Augustinerkirche von Arienzo. Das Kloster, zu dem sie gehört, wurde 1750 vom Pater Tomas Bruno so hergerichtet, wie Lettieri es (1778) beschreibt. Erbaut sei es wahrscheinlich von den letzten Stendardi der alten Linie des Wilhelm Stendardo, vielleicht von derselben Jovanella Stendardo, deren Grabmal wie das ihrer Mutter sich im Kor der Kirche befänden.[2]) Wann Jonavella starb, ist nicht bekannt. Da sie aber 1416 (sehr jung) heiratete, und Karl Stendardo das Grabmal bei Peter Martin am 19. I. 1470 bestellt, so mag sie 1469 als Siebzigjährige gestorben sein. Jedenfalls läßt die Beschreibung Lettieris von ihrem Grabmal keinen Zweifel darüber, daß wir darin das Werk Peter Martins zu erblicken haben. Es ist, sagt er,[3]) aus weißem Marmor, in der Form eines Tabernakels, das von zwei Engeln offen gehalten wird. Darunter befindet sich der Sarg, auf dem die Tote in ganzer Figur liegt. Vorn am Sarg liegt in Flacharbeit, ebenfalls als Totenfigur, in frommer Tracht der Diakon Franz, ihr Sohn.[4]) Darüber befinden sich das Wappen, ein aufrechter Löwe mit Querbalken[5]) und folgende Verse:

Ossa Joanellae saxo conduntur in isto.
Excellens mulier Stendardo e sanguine creta
Progenuit prolem pietate fideque.
Franciscus statuit matrique sibique sepulcrum.

Auf dem Boden des Grabmals befinden sich vier Standbilder,[6]) die in trauernder Haltung die vier Kardinaltugenden darstellen.

[1]) Er erscheint nur einmal in einer Urkunde vom 6. II. 1492 als einer der Bauvertreter für den Turm von S. Lorenz, der mit Peter Martins Sohn Berardino abrechnet: Filangieri, Doc. II. 43. 180.

[2]) Lettieri S. 330.

[3]) a. a. O. S. 294.

[4]) Ähnlich also dem Grabmal Marian und der Katarinella Alagno in der Dominikanerkirche von Neapel (1477 von dem älteren Sumalvito) und dem des Jovanello und der Lukrezia Kunto in S. Marien-der-Gnaden, ebendort (1517—24, von dem jüngeren Sumalvito).

[5]) Das Wappen der Stendardo war ursprünglich nur der aufrechte Löwe. Die Boffi Stendardi fügten den Querbalken hinzu.

[6]) Di rilievo, sagt Lettieri im allgemeinen Sinne von „plastisch".

Von alledem ist nichts mehr vorhanden; wenigstens ist es mir nicht gelungen, davon etwas ausfindig zu machen.[1]) Dagegen erfahren wir noch, daß erst am 9. III. 1476 die Witwe Peter Martins und seine Söhne den Rest der Bezahlung für das Werk — 55 $1/2$ Dukaten — erhielten.[2])

Daß Peter Martin zwischen dem 6. und 13. IV. 1473 gestorben sei, hat v. Fabriczy[3]) wahrscheinlich gemacht.

Als Unterlage für unsere stilkritische Untersuchung verbleiben uns daher nur 1. die Schaumünzen und 2. die bissigen Hunde von Bar-le-Duc.

Beiden geistesverwandt erscheint ein Marmorbrustbild im Louvre (Abb. 71,1), das den König Ferdinand I. im Alter von etwa 40 — 45 Jahren darstellt. Je nachdem man es für jünger oder älter hält, würde es gegen 1461 oder 1465, d. h. also vor oder wahrscheinlicher nach dem Aufenthalte Peter Martins in Frankreich entstanden sein. Wenn es sich über die in den Schaumünzen und den Hunden entwickelte Kunst erhebt, so ist zu bedenken, daß es sich um ein Bildnis handelt, hier um das des Königs und Gönners, um dessen Gunst Peter Martin nicht vergeblich sich bemühte. Er würde, wenn er den an sich sehr natürlichen Auftrag erhielt, das Brustbild des Königs anzufertigen, sicherlich sein bestes geben. Daß namentlich Peter dafür in Betracht kommen muß, ist begreiflich, da nach 1464 kein nennenswerter Meister in Neapel mehr tätig erscheint, während unser Lombarde mit Aufträgen reichlich versehen zur Würde des königlichen Oberbaurates aufsteigt. Stilistisch zeigt die Haarbehandlung, wenn auch eine größere Bestimmtheit, doch die gleiche Art der Unklarheit, namentlich dort, wo es auf bestimmte Einteilung angekommen wäre: beim Abschnitt der Locken. Der Kopf selbst ist ohne viel Leben und Ausdruck nüchtern und in ganz ähnlicher Weise ausgeführt wie die Schaumünzen, deren einfach-leblose Faltengebung ebenfalls hier wiederkehrt. Eigentümlich ist die wie schlaff gespannte Haut, die nicht auf Rechnung des gedunsenen Gesichtes zu setzen ist, kehrt sie doch ebenso an denjenigen Teilen des Triumfbogens wieder, den wir, wenn nicht mit Bestimmtheit Peter Martin, so doch dem lombardischen Kreise geben müssen, den er mit Dominik Gajini, Peter Johann von Komo und Franz Laurana vertritt.[4])

[1]) Vincenzo de Lucia, Cenno topografico-istorico di Arienzo. Napoli 1836, der übrigens Lettieri ausschreibt, erwähnt nichts von dem Grabmal. Anderseits berichtet er S. 21: „Die alte Augustinerkirche neben dem Kloster wurde 1797 durch Feuer zerstört, darauf von den Mönchen auf den Trümmern der alten mit Hilfe freiwilliger Gaben der Gläubigen wieder aufgebaut." Was noch an Resten des zerstörten Grabmals vorhanden war, soll in der Wand eingemauert worden sein.

[2]) Filangieri, Doc. IV. 163. — Beleg 43.

[3]) a. a. O. S. 19.

[4]) v. Fabriczy, Berl. Jahrb. 1903 S. 80 Anm. 1 gibt das Brustbild Ferdinands dem Laurana oder dem Dominik von Montemignano (wohl auf Grund von Schlüssen, die sich auf die Rechnungsbelege stützen?). Stilkritisch können beide nicht in Frage kommen. Wohl aber könnte es sich auch um Johann von Komo handeln. Gegen Peter Martin von Mailand würde das ohne eingeritzte Sterne gearbeitete Auge sprechen. Dominik Gajini unterscheidet sich durch Haar- und Augenbildung vom Verfertiger des Louvre-Werkes. Die Büste wurde 1886 in Rom erworben, kam aber aus Neapel. Vgl. Müntz, Renaiss. II. Paris 1891. S. 518. Anm. 3.

Dem lombardischen Kreise gehören von den Bildwerken des Triumfbogens mit Bestimmtheit an: Der Bläserkor zu Fuß, der Bläserkor zu Pferde, die Kassettenwölbung von B_2 und — mit Ausnahme der Wappenhalter — die Reste des Krönungszuges Ferdinands über B_3. Da nun diese letzteren sich auch mit denjenigen decken, die nach den Belegen XV, XVII als „en lo arch triumphal sobre la porta del Castell nou" befindlich beschrieben werden, so dürfen wir sie wohl am sichersten als aus Peter Martins Werkstatt hervorgegangen ansehen. Nur auf das hier befindliche Standbild des zur Krönung schreitenden Königs können sich ja die Belege XX und XXV beziehen, die wir oben S. 164 angeführt haben und die ausdrücklich von dem im Portal der Neuen Burg befindlichen Standbilde des Königs Ferdinand reden. Dies ist aber erst von 1465 ab entstanden, und es fragt sich, ob man am Triumfbogen selbst Peter Martin einen Teil der lombardischen Bildwerke zuweisen kann.

Geistig verwandt erscheint am meisten der berittene Bläserkor, stilistisch getrennt durch die Behandlung des Haars, der Falten wie auch durch Ausdruck und Haltung der Bläserkor zu Fuß. Wie weit dann noch seine Werkstatt an den Kassetten des B_2 beteiligt war, ist mir schon aus dem Grunde unmöglich festzustellen, weil sie seinerzeit durch ein Balkengerüst verdeckt nur schwer zugänglich waren. — Die nicht nach der Natur modellierten Pferde des berittenen Bläserkors sind ähnlich nachahmend verzeichnet wie das auf der Ferry-Münze.[1] Die übertrieben hervorquellenden Augäpfel, wie auch das ungleich behandelte Haar erinnern an das Hunde-Flachbild von Bar-le-Duc. Indes soll hier nicht verschwiegen werden, daß die Figuren von B_3 und das Brustbild Ferdinands im Louvre sternlose Augen haben, während bei den Münzen, soweit es erkennbar ist, die Augen bald eingeritzt sind, bald nicht, während hier und bei den bissigen Hunden die scharfe Bezeichnung zum naturalistischen Hervorheben der Augen benutzt wird. Es ist also immerhin einige Vorsicht geboten und die Möglichkeit vorhanden, daß eine glücklichere Stilkritik die hier der Werkstatt eines lombardischen Meisters zugeschriebenen Werke auseinander zu halten vermag, daß z. B. auch Peter Johann von Komo zu seinem Rechte kommt. —

Mit größerer Deutlichkeit hebt sich derjenige Teil des Triumfzuges ab, der lombardisch-toskanischer Abstammung ist, also der Werkstatt Gajini-Laurana zufallen würde: es ist dies der Bläserkor zu Fuß. Zieht man das Flachbild über der Tür des großen Saales,[2] die „Geschichten" von Genua und endlich eine Knabengestalt hinzu, wie sie sich an die Mutter der Barmherzigkeit in der Franziskanerkirche zu Palermo schmiegt, so kann gar kein Zweifel sein, daß wir es hier in erster Linie mit der Kunst Dominik Gajinis zu tun haben: dieselbe Beweglichkeit der Gestalten, die schlechten Größenverhältnisse, das reichliche flüssige Faltenwerk,

[1] Auszunehmen ist der Bläser, der nach innen zu heraustritt und von anderer Hand ist.

[2] Das die größte Ähnlichkeit mit dem Dominik urkundlich zukommenden Gandolfgrabe in Polizzi auf Sizilien hat (vgl. besonders das Mittelbild des Zuges mit dem Sarg des Heiligen): di Marzo, I Gajini I. 86 ff.

die Schulterbausche, der den vorgetriebenen Bauch haltende Riemen, die unsichere Haltung im Knie des vorgestellten Beines. Was hier dagegen überrascht, ist die Behandlung des Haares wie auch die auffallende Tiefe der Flachbildnerei: beide sind weder gajinisch noch lauranisch, und es ist hier eine dritte Hand anzunehmen, die vielleicht mit Peter Martin zusammenhängt. Eine ganz übereinstimmende Behandlung des Haares in scharf bestimmten weichlichen Wellen zeigen der erste Klarinettenbläser (Abb. 8), die Mähne des Pferdes des inneren berittenen Bläsers wie auch der Löwe des rechten Laibungsflachbildes. Die Hand, die sich hier verrät, begegnet uns noch einmal in Avignon, besonders auch in der Auffassung der Flachbildnerei. Das Indietiefegehen ist niemandem so fremd wie Franz Laurana: seine Flachbilder in Palermo beweisen es ganz ebenso wie seine Schaumünzen und auch alle die im vollen Rund ausgeführten Werke, die mit einer fast krankhaften Ängstlichkeit es vermeiden, mehr als es unbedingt die körperliche Wirkung erfordert, von der Fläche aus in die Tiefe zu dringen. Es ist dies eine so durch das ganze Lebenswerk Franz Lauranas bewahrte Eigenart des Meisters,[1]) daß wir stutzig werden, wo immer an den ihm mit Recht oder Unrecht zugeschriebenen Arbeiten eine kraftvolle Bewegung in die Tiefe auftritt.

Es ist deshalb auch nicht verwunderlich, daß es unmöglich ist, unserem Helden ein bestimmtes Stück am Triumfzuge zuzuweisen. Da dieser notgedrungen mit Figuren in vollem Rund ausgeführt werden mußte, so lag ihm die Arbeit persönlich wenig; und er wird sie, was seinen Anteil betrifft, in der Werkstatt haben ausführen lassen.[2]) Auch in Avignon geht er der gleichen Aufgabe aus dem Wege. Wir haben hier also die eigentümliche Tatsache einzugestehen, daß wir den Künstler, den wir aus äußeren und inneren Gründen mit Summonte für den geistigen Urheber und Entwerfer des Triumfbogens halten, und der dafür durch den Genossenschaftsvertrag auf das vortrefflichste belegt ist, im einzelnen nicht nachzuweisen vermögen! Laurana ist eben hier wie auch in Palermo, Marseille, Avignon der Unternehmer, der einer zahlreichen Werkstatt die Ausführung überläßt. So beschränkt er sich auch am Triumfbogen entweder auf den Entwurf des Ganzen, dem er dann im Fortschreiten des Werkes die Einzelentwürfe folgen ließ — womit allerdings seine Zeit reichlich in Anspruch genommen sein dürfte, bedenkt man die überreiche Masse des Zierates, der sich über das Werk verteilt, — oder seine Hand steckt in der gemeinschaftlichen Arbeit der Werkstatt, die er mit den übrigen Lombarden und Andreas von Aquila zusammen haben mochte.

[1]) Vielleicht daß er sie schon von der Heimat aus mitbrachte, wo „the flat shallow surface carving" durch das ganze Dalmazien hin herrscht. Vgl. Jackson, Dalmatia. Oxford 1887. II. 348.

[2]) Die Hand Lauranas an Einzelheiten ist, wie wir sahen, (S. 100), mit einiger Sicherheit nur an der ganz flachen, ziselierten Verzierung des Triumfwagens zu entdecken. Auch stimmt die Kugelschnur um das Wappen Renats (Louvre, Titelblatt) mit der unter der Wagenplatte, auf den sich der König befindet, u. a. m.

Wir ziehen dies bescheidene Ergebnis der Versuchung vor, eine auf unsicheren Grundlagen aufgebaute Verteilung der Einzelheiten des Triumfbogens an den lombardisch-toskanischen Kreis zu unternehmen und ihnen die Etiketten der einzelnen Meister aufzuheften, für die kein anderer Beweis zu erbringen wäre, als das Gefühl und der Wunsch, über die verzwickte Frage zu endgültiger Klarheit zu kommen. Das hieße dann aber nicht stilkritisch urteilen, sondern wie Shakespeares Lucetta:

> I have no other but a woman's reason,
> I think him so — because I think him so.

– ein Standpunkt, der nicht allzuselten in der heutigen Stilkritik eingenommen wird.

Damit sind nun im wesentlichen die urkundlich belegbaren Meister des Bogens erschöpft, keineswegs aber die Bildwerke und ebensowenig die Meister, die im Zusammenhange damit genannt werden, oder die wir dafür zu finden haben würden.

MINO oder DINO VON NEAPEL.

Filarete erwähnt unter den Florentinern an derselben Stelle, an der er von dem „bonissimo scultore" aus Slawonien spricht, auch einen gewissen Dino: „Eravi ancora un altro solenne maestro chiamato Desiderio [da Settignano], et un altro chiamato Dino."[1]) Diese neben eine so hervorragende Gestalt wie Desiderio gestellte Künstlerfigur ist mit Hilfe der modernen Kritik aus Leben und Geschichte hinaus kritisiert worden.

Die Verneinung hat ihren Hauptgrund in der unglücklichen Vermischung der Namen Dino und Mino, die eben schon von Filatete herzurühren scheint. Indem er nämlich Dino unter die florentiner Künstler mengt, war der Verwechslung des (aus irgend einem Grunde) auch Mino genannten Dino von Neapel in die Wege geleitet, und Vasari, der sich des Filarete als Quelle bediente, wurde eins der ersten Opfer dieser verhängnisvollen Wirrung[2]). Er gibt dem Mino die schon S. 196 angeführten Werke und geht dann sofort auf Paul Romano und die ebenfalls schon besprochene Erzählung von den Apostelstandbildern über. Noch einmal kommt er dann auf Dino von Neapel zurück im Lebenslaufe Minos von Fiesole.[3]) Es handelt sich um das neuerdings viel behandelte Grabmal Pauls II[4]): „Und ob einige gleich meinen, dies Grab sei von der Hand Minos del Reame und sie ja auch in die gleiche Zeit fallen, so ist es doch zweifellos von der Hand Minos von Fiesole. Freilich ist es wahr, daß besagter Mino del Reame einige Figürchen am Sockel ausführte, allein man weiß nicht einmal, ob er Mino oder

[1]) Dr. W. v. Öttingen, Filaretes Traktat über die Baukunst. Wien 1896. S. 212 und S. 706.
[2]) Vasari-Milanesi II. 647.
[3]) III. 118.
[4]) Burger, Flor. Grabmal. S. 244 ff. und Berl. Jahrb. 1906.

wie andere meinen, Dino hieß."[1]) Sonst wird er nicht erwähnt. Wie man aber auf Grund dieser klaren Ausführungen dazu hat kommen können, dem Mino oder Dino del Reame das künstlerische Lebenslicht völlig auszublasen, ist kaum verständlich. Offenbar ist ja, daß auch Vasari III, 118 wieder einschränkt, was er II, 647 gesagt hatte. Auch er stand nun unter dem Banne der Verwechslung Dinos von Neapel mit Mino von Fiesole, die um dieselbe Zeit lebten und auch in Rom zusammen kommen mußten. Daß man dann dort und später allgemein dem Florentiner auf Kosten des Neaplers den Vorzug gab, ist ganz erklärlich; er war ihm nicht nur überlegen, sondern es ging auch das Streben dahin, soviel Werke des berühmten Florentiners zu besitzen wie nur möglich. Aus dem gleichen Streben heraus mag man auch den Neapler als einen prahlerischen, eitlen und eifersüchtigen Mann von geringem Können hingestellt haben. Alles das berechtigt aber nicht dazu, ihn, der von Vasari und Filarete durchaus nicht nebensächlich behandelt wird, einfach aus der Kunstgeschichte hinauszubeweisen, wie dies D. Gnoli in seinem Aufsatze über die Werke Minos von Fiesole tut.[2])

Legt man Vasaris Angaben zugrunde, so bestätigen sie, was wir oben stilkritisch fanden, daß nämlich Paul Romano nicht die beiden Apostel im Sakristeigange von St. Peter anfertigte, sondern Dino del Reame.[3]) Ersteres gibt Gnoli zu; wer aber „die beiden scheußlichen Heiligen" im Sakristeigange angefertigt habe, wisse man nicht: warum nicht Dino? Stimmt doch mit dessen als pralerisch hingestellten Wesen sogar der Umstand, daß es sich bei den beiden Aposteln um ein Bravurstück zu handeln scheint, wie wir oben sahen. Was aber die Geschichte mit dem Wettbewerb betrifft, so mag man darüber denken,

[1]) Der Zusatz del Reame bezieht sich auf Neapel, von dem mit Vorliebe als dem „reame" — einer nach Diez Wörterbuch 1869, S. 344 übrigens fast beispiellosen sprachlichen Bildung — gesprochen wird, wozu die auch spanisch so vorkommende Form beigetragen hat. Als Beiname für einen Künstler kommt er noch einmal vor im Privilegium pro marmorariis et fabricatoribus vom 18. IX., VI Ind., 1487, in dem die Bildhauer und Maurermeister von Palermo ihren Zunftbrief erhalten: di Marzo, I Gagini II. 4. Unter den an der Spitze angeführten Meistern befindet sich auch ein Mag. Joanello de lu Riami, d. h. in der mundartlich verderbten Schriftweise dieser Urkunde del Reame. Im Hinblick auf die unten ausgeführte Möglichkeit, daß in Dino Peter Martins Sohn Bernardino stecke, mag es gestattet sein, darauf hinzuweisen, daß er einen Bruder Giovanni besaß (vgl. Filangieri, Doc IV. 163, Anm. b.), der 19. IV. 1469 die Sforzina Talamanca heiratet und zur Hochzeit vom Könige Ferdinand mit 200 Dukaten beschenkt wird (ebendort, S. 160). Schmarsow (Repert. XII. 206) sieht in dem „Nini" der Strozzibüste eine Abkürzung von Giovanni.

[2]) Arch. stor. dell' Arte II (1889), 459 ff. Ihm ist dann die Kunstkritik im Allgemeinen gefolgt, so daß Gottschewski (Giorgio Vasari III Straßburg 1906. S. 251, 2) die Persönlichkeit Dinos für „völlig problematisch" erklärt. Es scheint also, daß Diego Angelis Ausführungen in seinem Mino da Fiesole (Florence 1905. S. 29 ff.), die sich auf Fraschettis (nicht veröffentlichte) Untersuchungen und Schmarsow stützen, und allerdings, wie wir sehen werden, an einer gewissen Oberflächlichkeit leiden, nicht überzeugt haben. Und doch sollte man grundsätzlich eher danach streben, die uns von alten Schriftstellern hinterlassenen Namen mit Fleisch und Blut zu umkleiden, als sie kritisch ihres gesamten Daseins deshalb zu berauben, weil unsere Wissenschaft unzulänglich ist. Auch Franz Azzara war noch vor zehn Jahren ein „völlig problematischer" Name.

[3]) Vgl. S. 196 ff.

wie man will: ein künstlerischer Wettbewerb besteht unter allen Umständen zwischen den Aposteln im Sakristeigang und dem Apostel Paul an der Engelsbrücke.[1]) Auch widerspricht dem nicht, daß Pius II. Paul Romano den Auftrag zur Anfertigung der Standbilder der Apostelfürsten gab, die auf der Treppe der Peterskirche aufgestellt werden sollten:[2]) Paul brachte offenbar, wie wir mit Gnoli annehmen (S. 196), nur einen der Apostel fertig; und da man unbedingt zweier bedurfte, so sprang der nach Neapler Art vermutlich sehr schnell arbeitende Dino ein und lieferte die Werke zum Erstaunen der Mitwelt, indem er sie einfach aus den ersten besten antiken Säulen heraushieb, die zur Hand waren. Auch wenn Gnoli diesen Künstler dadurch zu einem Fabelwesen machen will, mit dem man Vasari an der Nase geführt habe, daß er hervorhebt, Vasari gäbe ihm in seiner I. Auflage das Grabmal Pauls II., was er in der II. größtenteils widerrufe — nur jene kleine Figuren habe er daran angefertigt, meine hier Vasari, aber auch das sei falsch, denn diese seien von Johann Dalmata, — so geht hier der kritische Zweifel viel zu weit. Da Gnoli an die Gestalt der Hoffnung denkt,[3]) die mit dem Namen des Dalmata gezeichnet ist, so hat er in bezug hierauf wohl recht. Allein dies ist doch gewiß keine „figuretta del basamento", wie sie Vasari bezeichnet. Zum Überfluß, meint Gnoli, wisse ja Vasari selber nicht einmal, ob sein Held Mino oder Dino geheißen habe. Wir unserseits sind ihm dankbar dafür, daß Vasari uns seinen Zweifel deutlich erkennen läßt: ist es doch nur so möglich, das Schwanken dieser künstlerischen Persönlichkeit in der Geschichte zu erklären.

Weiterhin bemerkt nun Gnoli,[4]) daß das Grabmal Pauls II. zweifellos an Mino von Fiesole und Johann Dalmata in Bestellung gegeben worden sei, fügt dann aber vorsichtig hinzu: „wahrscheinlich war noch ein dritter Künstler außer diesen beiden — vielleicht Pagno von Settignano oder ein anderer — mit der Ausführung des baulichen Gerüstes und der Zierformen des Denkmals betraut", nachdem er den „Entwurf" (S. 177) Mino von Fiesole gegeben hat. Man sieht, hätte Gnoli den Dino oder Mino del Reame nicht von dem Erdboden wegkritisiert, so würde er ihn hier ungezwungen genug untergebracht haben, anstatt auf Pagno von Settignano zu raten. Freilich, hätte er ihn Minos von Fiesole wegen, der das Verhängnis Dinos geworden ist, von dem Figürlichen ausschließen und nur auf das Bauliche und die Schmuckformen verweisen müssen. Was geschieht aber, wenn sich weder des Fiesolaners Beteiligung am Grabmal Pauls II. stilkritisch nachweisen läßt, noch sein Aufenthalt in Rom um diese Zeit unbedingt sicher ist? Man sollte denken, dies allein müßte genügen, Dino von den Toten zu erwecken.

---

[1]) Diesen Wettbewerb auf die beiden Engel der Jakobskirche zu beziehen, halte ich für ausgeschlossen, die Bezeichnung mit opus Pauli und opus Mini für zufällig. Wollten sich die Meister wirklich miteinander messen, so würde das nicht bei einer so nebensächlichen Arbeit geschehen sein. Übrigens kann nicht dieser Mino eben unser Dino sein, wie es Angeli S. 47 behauptet?

[2]) s. S. 196.

[3]) Vgl. Arch. stor. dell' Arte III (1890) S. 182.

[4]) Arch. stor. dell' Arte III (1890), S. 175, S. 258.

Anregend genug ist nun, wie auch der Kritiker des Mitarbeiters Minos von Fiesole, Johann Dalmatas, ohne es zu wollen, in die gleichen Spuren lenkt. v. Tschudi, der die beiden Apostel Dinos dem Paul Romano ebenso entschieden zuspricht, wie Gnoli sie ihm verweigert, beweist,[1]) daß die Teile am Grabmal Pauls II. der Grotten, die dem Dino von Neapel zukommen könnten, Johann Dalmata gehören; alles übrige aber erhält Mino von Fiesole, worin ihm also Gnoli zustimmt. Dann fährt er folgerichtig fort, indem er Vasaris Angabe doch nicht ganz fallen läßt: „Das scheint die Frage nahe zu legen, ob sich nicht hinter jenem fabelhaften Mino del Regno oder del Reame Vasaris unser Künstler [d. h. also Giovanni Dalmata] verberge.[2]) Anderes läßt sich freilich für diese Hypothese nicht aufführen. Vielleicht bringt eine genauere Prüfung der Quattrocentoskulpturen in Neapel und Monte Cassino . . . Licht in die Angelegenheit, die überdies durch einige offenbare Mißverständnisse und Irrtümer Vasaris erschwert wird." Daß die Hypnotisierung der modernen Kritik durch Mino von Fiesole viel größer war als die Vasaris, und man ihm folgend zu weit geringfügigeren Mißverständnissen und Irrtümern gelangt wäre, ist wohl jetzt schon klar. Wäre es denn nicht viel einfacher gewesen, eine Verwechslung der beiden Mino anzunehmen, als die Johann Dalmatas und Minos del Reame?

Ganz ähnlich, wie v. Fabriczy den Faden wieder fallen ließ, den er bereits in der Hand hielt, als er Summontes Angabe, der Triumfbogen in Neapel sei von Franz Laurana, anführte, begegnet es auch v. Tschudi mit Dino von Neapel: nach seiner geistreichen und gründlichen Untersuchung über das Konfessionstabernakel Sixtus' IV. für die Peterskirche in Rom[3]) kommt für die Flachbilder mit den Geschichten aus dem Leben Peters und Pauls und die Standbilder des Heiligen Filipp und des Heiligen Peter ein Künstler in Betracht, für dessen nähere Bestimmung „jeder Anhalt" fehle. Den Weg dahin deutet er in der Anm. 1 S. 16 an: „Vermutlich findet sich unser Künstler unter jenen Meistern genannt, die am Triumfbogen Alfonsos in Neapel arbeiteten. Die Reliefs mit dem Einzuge des Königs über dem Torbogen, dann jene an der Seite zeigen die größte Verwandtschaft mit den Darstellungen des Tabernakels. Auf dieselbe Hand geht in Rom das Reiterrelief des Antonio Rido in S. Francesca Romana zurück." Und ein weiterer Faden führt nach Rom in dieselbe Gesellschaft von Werken, die uns Vasari für Mino del Reame zusammengestellt hatte. Über die Apostelgestalten jenes fabelhaften Fremdlings bemerkt v. Tschudi (S. 16): „Die befangene Haltung, die übertriebene Spielbeinstellung, die verunglückten Proportionen" stammen vom Einflusse Minos [von Fiesole!], der Faltenwurf von Paul Romano. „Die Bildung der Augen, der Ausdruck des geöffneten Mundes haben die nächste Verwandtschaft mit Paolo, ja, dessen Petersstatue im Durchgang zur Sakristei scheint

---

[1]) Giovanni Dalmata. Berl. Jahrb. IV (1883). S. 175.

[2]) Wogegen sich entschieden ausspricht v. Fabriczy, Giov. Dalmata. Berl. Jahrb. XXII (1901) S. 235.

[3]) Berl. Jahrb. VIII (1887) S. 11 ff.

geradezu das Muster für den Kopf und die Handhaltung des Petrus am Tabernakel abgegeben zu haben", und diese Petersstatue gehört, wie wir sahen, nicht dem Paul Romano, sondern mit Vasari dem Mino del Reame, oder, wie wir ihn fortan zum deutlichen Unterschiede von Mino von Fiesole nennen möchten, dem Dino von Neapel.

Beziehen wir nun, was v. Tschudi in trefflicher Beobachtung über den Unbekannten sagt,[1]) auf Dino; dagegen auf Paul Romanos Einfluß in Neapel, was er glaubt, dem Mino von Fiesole zuschreiben zu sollen, und berücksichtigen wir auch, daß dieser noch jugendlich-empfängliche unausgegorene Künstler beim mehrjährigen Zusammenarbeiten mit der Neapler Genossenschaft auch von ihr mancherlei sich wird angeeignet haben, um schließlich in Rom von dem Fiesolaner zu übernehmen, was immer sich in seine Mache verarbeiten läßt, so steht Dinos künstlerische Persönlichkeit vielgestaltig zwar, aber doch einigermaßen klar vor uns. Die Flachbildtafeln vom Sixtusgehäuse zeigen den reinen Reliefstiel, „wie er in gleicher Strenge kaum ein zweites Mal während des Quattrocento gehandhabt wurde. Auf demselben Plan ordnen sich die Figuren, in wenigen, meist nur zwei Reihen hintereinander. Beinahe durchgehends ist die gleiche Kopfhöhe gewahrt." Ein enger Anschluß an die Antike sei bemerkbar: „Die dramatische Belebung, die naturalistische Durchbildung bleibt im Banne des antiken Schönheitsgefühls befangen." Und doch steht das Ganze unter dem Drucke einer Schablone: „Im übrigen herrscht, statt des subjektiven Gefühlsausdrucks der leibhaften Individualität, die allgemeine Pose eines wohlgeschulten, aber innerlich gleichgültigen Statistentums." Der Künstler sei „kein Mann von fest markierter Persönlichkeit und originellem künstlerischen Wollen" — womit ja jeder Künstler bezeichnet wird, der die Werkstatt des Meisters noch nicht überwunden hat. „Nur in Einzelheiten bricht das Naturgefühl wie ein plötzlicher Lichtstrahl aus der realen Welt durch. Manche Köpfe zeigen die Absicht auf bildnishafte Durchbildung, das Gewand ist stofflich gut charakterisiert, die Bewegung des sich empor richtenden Krüppels ist von überraschender Wahrheit, einige Pferde sind trefflich belebt. Daneben deuten gewisse stilistische Eigenheiten, wie die leicht geöffneten Lippen, die Falten in den Augenwinkeln, die doppelten Wulste zwischen den Augenbrauen, die tiefgebohrte Pupille, die eigentümliche Haarbehandlung auf die Nähe Minos. Auch für das trefflich behandelte Relief der Hintergrundfiguren hat er die Muster geliefert."

Diese ganze verwirrende Mischung von verschiedenen Stilen, von Manier und Naturalismus, von Können und Unfähigkeit, von tüchtiger Flachbildnerei neben mangelhaften Rundfiguren erscheint als das Ergebnis der Schulung einer lebhaften neapolitanischen Begabung durch so verschiedene Meister wie sie in der Genossenschaft vertreten sind: Römer wie Paul Romano neben Lombarden wie Dominik Gajini und Peter Martin, Donatelloschüler wie Michellino neben unserem Dalmaten

[1]) S. 15 u. 16 des angef. Aufsatzes.

Franz Laurana, zu denen allen sich endlich entscheidend noch Mino von Fiesole's Manier gesellt. Diese seltene und wenig anmutende Mischung verkörpert sich in dem vielseitigen, gewandten Dino von Neapel.

Nach den Angaben der genannten Forscher stehen also folgende Werke in naher Verwandschaft zu einander: 1. die Flachbilder am Triumfbogen in Neapel;[1]) 2. die Standbilder der Apostel (im Sakristeigang), Filipp und Peter (am Sixtusgehäuse (in den Grotten); die Flachbilder an letzterem; 3. Einzelheiten vom Grabmal Pauls II. (ebenfalls in den Grotten); 4. der Anton Rido in S. Francesca Romano.

Würden wir diesen Werken noch „ein Grabmal" in Montekassino hinzufügen, so hätten wir die Liste Vasaris für den von ihm selber angezweifelten Dino von Neapel! Ich meine, dies allein ist so auffallend, daß es nicht mehr angeht, diesen Künstler kritisch unter die kunstgeschichtlichen Fabelwesen zu versetzen.

Nun ist die Abtei von Montekassino seit dem 16. und 17. Jahrhundert so verändert worden, daß sich von Arbeiten, die man dem Dino geben könnte, nichts mehr findet.[2]) Von den Sachen in Neapel ist Angeli geneigt, ihm einige Werke in Monteoliveto zu geben, doch sagt er nicht, welche. Der ebenfalls in diesem Zusammenhange genannte Sakramentsschrein in der Barbarakirche gehört eher dem Jakob della Pila. Am Triumfbogen spricht er ihm die Kassetten von B_1 zu: an den Engelsköpfen könne man denselben Künstler erkennen, der die des Tabernakels von S. Maria in Trastevere angefertigt habe. Mir ist das weniger gelungen als eine gewisse Übereinstimmung mit den Köpfen des rechten Laibungsflachbildes, das sich an die übrigen unter 2—4 genannten Werke anschließt. Auch Angeli bemerkt dies, aber an einer Arbeit, die man vergeblich am Triumfbogen suchen würde.[3]) „Ein anderes Bildwerk", meint er, „verdient ein vertieftes Studium: das rechte Flachwerk, das den Triumf des Königs Alfons darstellt. Diese bewaffneten Krieger,[4]) diese angelegten Hunde,[5]) diese Knappen in schwerem reichem Brokat[6]), und vor allem diese Pferde mit ihrem kräftigen Halse und den römischen Formen[7]) haben eine seltsame Ähnlichkeit mit der Anbetung der Könige im Speisesaal von Groß-St. Marien." Die Frage Angelis: „Sind beide Bildwerke von demselben Künstler? Oder erinnerte sich Mino del Reame ihrer, als er die Flachbilder des Kardinals d'Estouteville verfertigte," ist unter diesen Umständen unmöglich zu beantworten. Beschränkt er sie aber auf das rechte Laibungsflachbild, so kann man

[1]) Wir schließen hier auf Grund unserer Untersuchung den Triumfzug aus, der nur im Entwurf mit den Flachwerken der Laibungen in Beziehung gesetzt werden darf.

[2]) Diego Angeli, Mino da Fiesole, Florence 1905. S. 49.

[3]) S. 52.

[4]) Sie finden sich rechts und links.

[5]) Ebenfalls auf beiden Flachbildern.

[6]) Nur links.

[7]) Sind überhaupt nicht hier, sondern auf dem Triumfzuge!

ihm zustimmen, wenn er schließt, daß es zwischen den Werken in Rom und dem in Neapel eine nahe Verwandtschaft gäbe.

Anderseits hat Burger neuerdings die Reste des Sixtusgehäuses der Grotten wieder untersucht und dabei eine große Übereinstimmung mit der Kreuztragung in Avignon gefunden, die ja urkundlich von Laurana auszuführen war. Erstere weisen also einmal nach Neapel, dann aber auch nach Avignon, und da lag es nahe, den vielgewandten und in allen Sätteln gerechten Laurana, der fast zu einem zweiten Dino wird und für den man überdies eine ausreichende Beschäftigung in den Jahren 1474—1476 nicht hatte, damit in Verbindung zu bringen. Er wäre in diesen Jahren in Rom gewesen![1])

Ein römischer Aufenthalt Lauranas kommt für uns nicht in Frage. Auch haben wir gesehen, daß eine Zuteilung des rechten Laibungsflachbildes an Isaias von Pisa nicht angeht. Wenn wir nun außerdem finden, daß von der Kreuztragung in Avignon unserm Meister wohl der Gesamtaufbau und einige Einzelheiten zukommen (ganz wie beim Triumfbogen, der Mastrantoniokapelle, der Lazarushalle usw.), daß aber die Beziehungen zwischen den genannten Werken in Rom, Neapel und Avignon unleugbar vorhanden sind, so ist die Folgerung nicht zu gewagt, diese Übereinstimmungen auf einen oder mehrere Künstler zurückzuführen, die in der Schule Lauranas in Neapel groß geworden sind. Das würde nun aber wieder mit dem, was wir bisher von Dino kennen gelernt haben, stimmen, und so möchten wir es als im Bereiche der nicht unwahrscheinlichen Möglichkeit liegend hinstellen, daß

1. der Entwurf des rechten Laibungsflachbildes wie der Kreuztragung allerdings von Franz Laurana stammt; daß aber
2. deren Ausführung zum größten Teile einem anderen Künstler zukommt; daß dieser Künstler
3. wahrscheinlich wenn auch nur zum Teil Dino von Neapel war, der auch
4. in Rom am Tabernakel Sixtus, dem Grabmal Pauls II. und dem Grabmal des Anton Rido arbeitete.

Die nächste Frage ist die, ob er auch anderweitig in Neapel nachweisbar ist.

Wir finden den Namen nicht unter den in den Rechnungsbüchern angegebenen.

Es würde dies nichts Auffallendes haben, wenn Dino nur ein Geselle in der Werkstatt einer der Genossenschafter war, wie es viele andere gewesen sein

---

[1]) Burger machte seine Entdeckung, ehe er das Werk von Avignon gesehen hatte. Über die Einzelheiten, die in einer demnächst erscheinenden Schrift niedergelegt sind, bin ich leider nicht unterrichtet, namentlich nicht über die Beziehungen, die zwischen den Bildwerken des Triumfbogens und (welchen?) mit denen in Rom bestehen. Nachdem Burger aber auf meine Einwendungen hin sich das Flachwerk in Avignon an Ort und Stelle angesehen hat, teilt er mir brieflich mit, daß er von seiner früheren Anschauung ganz zurückgekommen sei. Welche Stellung er nun einnimmt, ist mir unbekannt. (Vgl. Vorwort.)

mögen. Allein, es muß zugegeben werden, daß die einheitliche Hand des Flachbildes einen Meister von einiger Bedeutung voraussetzt. Nun haben wir aus unserer Untersuchung des Werkes ersehen, daß es vermutlich erst nach dem Tode des Königs Alfons entstand, indem sich daraus die geringe Ähnlichkeit der mittleren Persönlichkeit mit dem Könige, mit dem sie allein zusammengebracht werden kann, erklärt. Aus diesem Umstande würde sich, da vom Tode des Königs ab alle weiteren Belege aufhören, bis sie mit dem Jahre 1465 von neuem beginnen, das Fehlen des Namens Dinos als selbstverständlich ergeben. Wir hätten dann die Wahl, die Anfertigung des Werkes entweder in die ersten Jahre nach dem Tode des Königs anzusetzen, wo sie noch unter Leitung und Überwachung Lauranas hätte geschehen können, oder aber anzunehmen, daß dies erst geschah, als Peter Martin von Frankreich 1464 oder anfangs 1465 nach Neapel zurückkehrte und die Oberleitung der noch übrigen Marmorarbeiten am Triumfbogen übernahm. Manches würde für diese spätere Zeit sprechen, namentlich auch der Umstand, daß sich eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den Gestalten Peter Martins und denen dieses Flachbildes aufdrängt, die einen Einfluß auch dieses Meisters nicht auszuschließen scheinen — wenn nicht, was ebensowenig unmöglich ist, Laurana seinen Weg von Frankreich nach Palermo über Neapel nahm und hier (wenn auch nicht lange) verweilte, oder gar die Anfertigung des Werkes erst in die Zeit seines zweiten Aufenthaltes in Neapel zu setzen sein würde. —

Es würde nun eine nicht undankbare Aufgabe sein, zu untersuchen, welcher (oder welche) Künstler in unserem vielseitigen Dino versteckt sein mögen. Die Versuchung liegt nahe, in Dino eine Abkürzung von Bernardino zu erblicken, und dieser war der zweitälteste, wenn nicht, wie ich anzunehmen Grund habe, der älteste Sohn unseres Peter Martin von Mailand, der den Beruf seines Vaters ergriff und in Neapel vielfach beglaubigt ist.[1]) Dabei verschlägt es nichts, daß er in den Urkunden mehr als Steinmetz denn als Bildhauer erscheint. Wir wissen ja zur Genüge, daß sich die Tätigkeit derartiger Meister in jenen Tagen über das gesamte Gebiet des Steinbaus und der Steinbildnerei, ja oft noch weit darüber hinaus erstreckte. Allein, es will mir nicht gelingen, in Bernardino die gegebenen Daten so zu vereinigen, daß sie zugleich für den Dino Filaretes (der doch schon

[1]) v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XX (1899), S. 20. Der hier angeführten Literatur sind noch die bei Filangieri im II. Bande seiner Documenti wörtlich mitgeteilten Urkunden über Bernardinos Handel beim Turmbau der Lorenzerkirche (II. 41, 43, 46, 51, 54, 56, 179), sowie IV. 157, 163, 209 hinzuzufügen. v. F. nennt ihn als „zweitältesten"; ich habe nicht finden können, worauf sich diese Angabe stützt. Filangieri führt Doc. IV. 163 Anm. b sechs Söhne an, nämlich Jakob, Bernardino, Simpliciano, Giovanni Martino, Altobello und einen zweiten Bernardino. Von diesen heiraten Simpliciano und Johann Martin am 14. IV. 1469 — IV, 159, 160. Dagegen werden Altobello und der zweite Bernardino in der Urkunde vom 9. III. 1476 — IV, 163 — noch minderjährig genannt. Von einem älteren als Jakob, der am 30. VI. 1491 — III, 170 — als tot bezeichnet ist, wird nichts erwähnt. Es ist nicht ausgemacht, ob Jacob der zweitälteste oder älteste Sohn Peter Martins war. Die Zahlung einer dem † Vater schuldigen Summe an Bernardino läßt die Annahme zu, daß dieser der älteste war. Es würde dann sein Geburtsjahr nach der Berechnung v. Fabriczys vor die Jakobs, also etwa 1444 oder 1445 fallen.

im Anfang der 60er Jahre ein Künstler von Ruf gewesen sein muß, S. 17) und den in Neapel, Rom, vielleicht auch in Avignon beschäftigten Meister zutreffen. Hierüber wird eine weitere Untersuchung, die von einer sorgfältigen Sichtung aller in Betracht kommenden Werke auszugehen hat, Klarheit schaffen müssen. Voraussichtlich wird sich dabei das Lebenswerk Dinos als die Arbeit einer ähnlich weitverzweigten und vielseitigen Werkstatt herausstellen, wie wir sie auch bei Laurana kennen lernen. —

MATTÄUS POLLAJUOLO.

Anklänge an Dino von Neapel weist auch das linke Laibungsrelief auf, dessen Ausführung wie Aufbau indes, wie wir sahen, weit über das rechte hinausweisen, und das erst nach 1481 entstanden sein kann: Wie sind sie zu erklären?

Es steht nichts im Wege anzunehmen, daß Dino von dem Meister zur Mitarbeit herangezogen wurde, der dies Bildwerk entwarf. Es gibt aber auch noch einen anderen Weg, um diese Eigentümlichkeiten zu erklären.

Wir hatten in unserer Untersuchung S. 137 gefunden, daß im linken Flachwerke eine toskanische Künstlerhand wirksam gewesen sein muß. Nun könnte man dafür an die Werkstatt der Majano denken. Allein Julian ist in Neapel nicht vor 1485, Benedikt noch später zu belegen.[1]) Vor ihnen aber ist die Werkstatt des Rossellino in Neapel tätig. Der Florentiner hatte es nach dem Tode Mariens von Aragon, der natürlichen Tochter Ferdinands I.,[2]) der ins Jahr 1470 fällt, im Auftrage ihres Gemahls Anton Pickolomini, Herzogs von Amalfi, übernommen, für sie in der Pickolominikapelle von Montoliveto in Neapel eine Wiederholung seines Portugaldenkmals von S. Miniato auszuführen. Daß er dies ganz (oder auch nur teilweise!) eigenhändig sollte getan haben, ist unbelegt und sehr wenig wahrscheinlich,[3]) und so ist es wohl einleuchtend, wenn wir einen fähigen Schüler damit beauftragt glauben. Ein solcher nun, der mit Dino in Rom zusammenarbeitete, war Mattäus Pollajuolo. Dieser war 1452 geboren,[4]) ein Bruder des Simon Pollajuolo, gen. il Cronaca, und Schüler Anton Rossellinos,[5]) der nach 1469 in Florenz nicht mehr vorkommt und daher von Vasari schon im Jahre 1471 für gestorben gehalten wird. Seine Erwähnung durch Vasari würde lediglich auf den großen Erwartungen beruhen, die man sich von ihm versprach.

[1]) Vasari-Milanesi III. 337. Anm. 2. — v. Fabriczy, Berl. Jahrb. 1903, S. 137 und Repertor. XX. 87 und 90. G. Ceci, Arch. stor. Nap. 1904, 784.

[2]) Mai 1462 vermählt mit dem Neffen des Papstes, Anton Pickolomini: Vgl. N. Barone, Arch. stor. Nap. IX (1884) S. 18.

[3]) Bode, Ital. Bildh. Berlin 1887, S. 202.

[4]) Vasari-Milanesi IV. 454, Anm. 2.

[5]) Vasari IV. 454.

Nun ist er aber urkundlich[1]) und stilkritisch[2]) gegen 1474—75 auch in Rom nachzuweisen, wo er am Sixtusgehäuse arbeitete. Hier gibt ihm v. Tschudi die Apostelgestalten des jüngeren Jakob und des Mattias. Auch scheint er den Tomas entworfen zu haben, und die rohe Unfertigkeit der Apostel Simon und Bartolomäus möchte v. Tschudi nun seinerseits mit dem „frühen Tode" des Mattäus Pollajuolo begründen. Allein, so wenig er aus den von v. Tschudi selbst angegebenen Gründen schon 1471 gestorben sein muß, so wenig braucht dies der Fall gewesen zu sein, als das Sixtusgehäuse (gegen 1479—80) seiner Vollendung nahte. Nach vollbrachter Arbeit ging auch hier wie seinerzeit in Neapel die Künstlerschaar auseinander: Dino finden wir vielleicht bei Franz Laurana wieder; Mattäus aber scheint wiederum nach Neapel gegangen zu sein.

Hier war die Ausführung des Mariengrabes in der Pickolominikapelle durch Mattäus' Berufung nach Rom ins Stocken geraten, Rossellino selbst war 1478 gestorben, und 1481 erfahren wir, daß die Erben Rossellinos 50 Gulden an den Herzog von Amalfi zurückgeben, die er dem Künstler zuviel bezahlt habe.[3]) Nunmehr wird Mattäus an das Werk die letzte Hand gelegt haben, und nicht, wie man auch annimmt, Benedikt Majano.[4]) 1481 war es fertig, wie ich aus der erwähnten Rückzahlung schließen möchte, und bald darauf, unmittelbar nach der Rückkehr des Siegers von Otranto hätte dann Mattäus den Auftrag erhalten, nach dem Vorbilde des rechten Laibungsflachbildes die Heldentat Alfons' II. in der linken Laibung zu verewigen.

Gegen diese Kette von Annahmen und Tatsachen lassen sich kaum ernstliche zeitliche oder stilkritische Bedenken erheben. Dagegen erklären sie ohne Schwierigkeit die Anklänge, die sich zwischen solchen der Künstlerhand und der Zeit der

[1]) Albertini, De mirabilibus novae et veteris Urbis Romae fol. 84b. (gegen 1510 von Mazocchi in Rom gedruckt) und angeführt von Milanesi (Vasari IV. 454, Anm. 2) und von v. Tschudi, Berl. Jahrb. VIII (1887), S. 11 ff. — Albertini gibt an, daß das Sixtusgehäuse „manu mathei Pullarii Flo" sei.

[2]) v. Tschudi, ebendort. Dazu Semper, Verrocchio in Kunst und Künstler, Liefer. 49, S. 16—19 und derselbe, Donatello, Innsbruck 1887, S. 120.

[3]) Vasari-Milanesi III. 95. Anm. 2 †. — Bode, ital. Bildhauer. Berlin 1887. S. 202 gibt Rossellino nur die Gestalt des Toten und die beiden Engel; Frizzoni, Arte italiana del rinascimento. Milano 1891. S. 46. und Reymond, Sculpture florentine. Florence 1899 III. 82. folgen ihm. Auch diese dürften von Mattäus Pollajuolo stammen.

[4]) Burger, Florent. Grabm. 1904. 168 Anm. 2 läßt die Vollendung erst zwischen 1485 und dem 24. Mai 1488 statthaben, wo Benedikt urkundlich wieder in Florenz ist. (vgl. die Urkunden bei v. Fabriczy, Repert. XX. 96. und Percopo, Arch. Stor. Nap. XX. 328), und die Verzögerung erklärt sich damit, daß Benedikt damals mit dem Ausbau der Finakapelle in S. Gimignano beschäftigt gewesen sei, und Julian den Herzog mit Versprechungen hingehalten habe. Allein, was hat Benedikt in dem Jahre, da Rossellino mit dem Grabmal Mariens betraut wird, damit zu tun? Julian liefert schon am 16. Juli 1466 die Entwürfe für den Bau der Kollegiatskirche in S. Gimignano (v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XXIV (1903). 139), am 16. Mai 1468 für die Finakapelle (ebendort), die dann Benedikt „wahrscheinlich" ausführt. In den folgenden Jahren ist Benedikt anderswo, nicht aber in Neapel nachweisbar. — Viel einfacher erklärt sich der Sachverhalt durch unsere Annahme, daß Rossellino seinen Schüler Mattäus mit der Ausführung des Denkmals in Neapel betraute, daß dieser aber vom Papste 1474 oder 1475 nach Rom berufen wurde und erst nach Vollendung seiner Arbeiten dort nach Neapel zurückkehrte.

Anfertigung nach so weit auseinander liegenden Werken wie dem Triumfe Alfons' II. einerseits, dem der drei Fürsten gegenüber, dem Sixtusgehäuse und der Kreuztragung von Avignon anderseits finden lassen. Aller Wahrscheinlichkeit nach hatte der Rossellinoschüler den jungen Neapler Meister, der unter Peter Martins Leitung das noch von Laurana entworfene Flachbild der rechten Laibung vollenden half, schon Anfang der 70er Jahre kennen gelernt, und ihr gemeinsames Wirken wie die Verkettung und Verschlingung der mannigfachen Fäden, die zum Neapler Triumfbogen hin und von ihm weg nach Rom, Sizilien und Neapel führen, geben uns ein lebendiges Bild des Kunstlebens jener an großen und kleinen Talenten so reichen Zeit. Für weitere Arbeiten des Meisters am Triumfbogen käme dann noch die Mäßigung in Betracht, die wir S. 136 ff besprochen haben. So ist es freilich ein eigentümliches Geschick, daß es uns nicht hat gelingen wollen, für die am meisten beglaubigten Meister am Bogen in Neapel bedeutendere Bildwerke nachzuweisen, so daß Peter Martin sowohl als auch Laurana fast vollständig leer ausgehen. Dagegen führte uns die Untersuchung weit bestimmter auf künstlerische Persönlichkeiten, die wie Dominik von Montemignano und Mattäus Pollajuolo entweder in einem noch tieferen Dunkel verborgen waren als Peter Martin, Laurana, Dominik Gajini, Isaias von Pisa und Paul Romano; oder aber, wie Dino, überhaupt aus einer ausgedehnten künstlerischen Tätigkeit heraus gar an den Himmel kunstgeschichtlicher Fabelwesen versetzt worden waren. Ihnen vielleicht zu einem leidlichen kunstgeschichtlichen Dasein verholfen zu haben, muß uns für die Enttäuschung entschädigen, die wir bei der Tatsache empfinden, daß ein mit Sicherheit nachweisbares bedeutenderes Werk von der Hand Lauranas am Triumfbogen nicht vorhanden ist.

VASARI UND JULIAN MAJANO.

Unter den Angaben über den Triumfbogen, die bisher keine Erwähnung fanden, wegen der Bedeutung, die ihrem Urheber zukommt, aber nicht mit Stillschweigen übergangen werden können, stehen in erster Linie die des Vasari. Sie bilden eine ganz wunderliche Mischung von Möglichem und Unmöglichem, die auf einen unzuverlässigen neapolitanischen Gewährsmann zurückgehen dürften. Dieser, der wußte, daß zunächst Julian Majano und nach dessen Tode auch Benedikt von Alfons von Kalabrien zu bedeutsamen Arbeiten herangezogen wurden, hielt es für ebenso richtig wie rühmenswert, wenn er möglichst viele der von fremden Künstlern in Neapel ausgeführten Arbeiten den beiden berühmten Florentinern zusprechen konnte. Hätte Vasari sich an den weit zuverlässigeren Summonte gewandt, wie es Michiel zu dem gleichen Zwecke tat, so würde er besser bedient worden sein.

Vasari äußert sich durcheinander an zwei Stellen über die Arbeiten, die Julian Majano in Neapel auszuführen gehabt hätte, nämlich II 470 und 473.

Darnach hätte Julian „per lo re Alfonso" — König war Alfons II. nur von 1494 bis 95 — den Palastbau von Poggioreale, „pel detto re Alfonso, allora duca di Calavria", Bildhauerarbeiten in der Neuen Burg, sowie den Triumfbogen daselbst ausgeführt; endlich wiederum für eine „porta vicina al castello" seien ihm „dal re Alfonso" mehr als 80 Figuren in Auftrag gegeben worden.

Diese Einteilung, je nachdem Alfons als Herzog von Kalabrien oder schon als König auftritt, ist aber nicht haltbar. Denn urkundlich war Julian nur von 1485—1490 in Neapel, wo er am 17. Oktober 1490 starb.[1]) Daher muß man Vasaris Angaben inhaltlich zusammenlegen, zeitlich auseinander ziehen. Er führt nun folgendes als Werk Julians an:

1. den Palastbau von Poggioreale, Brunnen und Wasserleitungen dort;
2. Entwürfe für öffentliche und private Springbrunnen in Neapel;
3. die Ausmalung von Poggioreale durch Peter und Hippolit Donzello unter seiner Leitung;
4. „an Bildhauerei verfertigte er für den Herzog von Kalabrien im Großen Saal der Neuen Burg von Neapel über einer Türe, innen wie außen, geschichtliche Darstellungen in Flachbildnerei;"
5. „das Tor der Burg aus Marmor in korintischer Ordnung mit einer Unzahl von Figuren; diesem Bau gab er die Gestalt eines Triumfbogens, auf dem Geschichten und einige Triumfe (di quel re) in Marmor ausgeführt sind;"
6. „den Schmuck des Kapuaner-Tores und darin verschiedene schöne Trofäen;"
7. „auch wurde ihm nahe beim Schloß von König Alfons ein Tor angewiesen, an dem mehr als 80 Figuren anzubringen waren."

Von diesen Angaben beschäftigen uns hier nur 4—7. Die darin zusammengeworfenen Angaben beziehen sich 1. auf die Ausschmückung des Großen Saales, 2. auf den Triumfbogen, 3. auf das Kapuaner-Tor.

Was zunächst dies letztere betrifft, so ist darüber durch Supino[2]) Klarheit geschaffen worden: es handelt sich um das von Julian entworfene, von Benedikt mit einer Krönung Ferdinands I. zu schmückende Kapuaner-Tor, wie das ja auch von Vasari (II. 473) ganz richtig ausgeführt ist.

Die Angabe 2, Julian Majano habe den Triumfbogen ausgeführt, ist ganz irrtümlich und beruht wohl einmal auf der Verwechslung des Kapuaner-Tors mit dem Tor der Neuen Burg[3]) und weiter auf der durch Überlieferung lebendig gebliebenen Angabe, daß florentinische Künstler die Geschichten am Bogen ausgeführt hatten, insbesondere [Mattäus Pollajuolo] den Triumf des Herzogs von Kalabrien.

Wenn schließlich auch noch die Bildwerke des Großen Saals, insbesondere also der Triumfzug Dominik Gajinis über der Tür mit in denselben großen Topf

[1]) v. Fabriczy, Berl. Jahrb. 1903. S. 137 ff. — G. Ceci, Arch. Stor. Nap. 1904, S. 784 ff.
[2]) L' Incoronazione di Fernando d' Aragona, Firenze 1903.
[3]) Wie denn ja auch 6 und 7 sich auf ein und dasselbe Tor beziehen.

geworfen und gar noch Bildwerke über der Tür „außen" hinzugegeben werden, so mag auch hier die Überlieferung insofern mitspielen, als der dekorative Teil der Tür, der keinesfalls Dominik zukommt, florentinische Art verrät. Anderseits scheint mir die gezwungene Schachtelung des Satzbaus die Möglichkeit zuzulassen, Vasaris Irrtümer auf ein leidliches Maß zurückzuführen. Einmal ergibt sich durch einfache Umgestaltung eine sinngemäße Verbesserung, indem man statt „di scultura fece nella sala grande sopra una porta di dentro e di fuori storie di bassorilievo e la porta del castello" liest: „di scultura fece storie di bassorelievo sopra una porta di dentro, e di fuori [sopra] la porta del castello" . . Das auffallende „e diede a quell' opera forma di arco trionfale, dove le storie . . . sono scolpite" aber sieht aus wie die irrtümliche Ausführung einer kurzen erklärenden Bemerkung des Gewährsmannes, etwa „e di fuori [sopra] la porta del castello . . a forma di arco triomfale" usw.[1])

Jedenfalls ist Vasari im Irrtum, wenn er wirklich hat behaupten wollen, die Majano hätten den Triumfbogen oder irgend einen Teil daran ausgeführt.

Wie entschuldbar aber ein solcher Irrtum ist, geht daraus hervor, daß ein so vortrefflicher Kenner wie Heinrich Wilhelm Schulz[2]) dazu bemerkt: „Die Neapolitaner, zum Teil mit Recht, zum Teil auch sehr mit Unrecht gegen Vasari aufgeregt, fanden hierin eine neue Gelegenheit, ihn anzufeinden, indem sie es ganz augenscheinlich finden, daß die Arbeit dem di Martino beigelegt werden müsse.[3]) Cicognara dagegen und d'Agincourt nahmen den Aretiner in Schutz, indem sie annehmen, daß das ‚sollerter structum' sich eher mehr auf die Direktion des Baues beziehe. Jedenfalls ist die Skulpturenarbeit sehr dem Majano entsprechend, mit dessen übrigen Werken sie auffallend übereinstimmt, und es ist wahrscheinlich, daß Vasari hierüber bestimmte Nachrichten haben konnte . . ."

Damit nehmen wir Abschied von dem Bauwerk. Wenn wir uns solange mit ihm beschäftigen mußten, so lag das an der Notwendigkeit, über den Entwurf des Ganzen wie über seine Einzelheiten ins klare zu kommen.[4]) Hat Laurana teil daran, — und darüber kann ein Zweifel nicht bestehen —, so glauben wir nachgewiesen zu haben, daß es weder innere noch äußere Gründe gibt, die der Behauptung Summontes widersprechen: der Triumfbogen sei „fatto per mano di maestro Francesco Schiavone", wie wir auch seinem besonnenen Urteile beistimmen, das in dem Werk nicht mehr und nicht weniger sieht als eine „opera

[1]) Vielleicht spielt hier auch die nahe gelegene Tür der Barbarakirche hinein, für die als Erbauer Fortimany (Repert XX. 117) belegt ist, während mit dem Halbmondschmuck schon Schulz (III, 124) Julian Majano in Verbindung bringt.

[2]) Denkmäler der Kunst. III. Dresden 1860. S. 116.

[3]) Als ob für ihre Eigenliebe mehr dabei gewonnen würde, wenn der Künstler aus der Lombardei anstatt aus Toskana stammt!

[4]) Fragen wie die Beteiligung Donatellos, sein Reiterstandbild und manches andere müssen einer besonderen Betrachtung vorbehalten bleiben.

per quei tempi non mala", kein Kunstwerk ersten Ranges von der Bedeutung seines großen Meisters Brunelleskos, der auf Jahrhunderte hinaus Musterbilder der Entwicklung schafft, wohl aber die liebevoll durchdachte Arbeit eines mit reicher Einbildungskraft begabten Meisters, der mit dem Sinn für die schönen Formen des Altertums leider weder die Selbstzucht noch die Rücksichtslosigkeit des überragenden Meisters verbindet, um die Werke seiner Mitarbeiter zu einem klaren und kunstvollen Ganzen zusammen zu schweißen. Dazu fehlen ihm die Größe und Kraft: seine zurückhaltende, fast ängstliche Eigenart weist seine Begabung in eine andere Richtung, und an den Mängeln dieses großen und mit Zierrat aller Art überladenen Bauwerks in Neapel erkennen wir, daß wir das Beste nicht auf dem Gebiete der Baukunst, wo er als Unternehmer mit einer Schar anderer Künstler arbeitet, erwarten dürfen, sondern dort, wo er allein ist, bei kleineren Aufgaben, wo die Feinheiten seines Geschmackes still und unaufdringlich zum Vorschein kommen können.

IV.

ERSTER AUFENTHALT IN FRANKREICH.

Schon bei der Besprechung des Lebenswerkes Peter Martins wurde die Frage berührt, ob die Künstlerschar unmittelbar nach dem Tode Alfons' Neapel verlassen hätte. Die schweren Unruhen brachen ja über seinen Nachfolger nicht unmittelbar herein, und wir entschieden uns für die Annahme, daß die letzten der von Alfons herbeigerufenen Künstler erst von dannen ziehen, als die Sache Ferdinands verloren schien — 1460.

Neben anderen Gründen bestätigt uns dies die Tatsache, daß wir auch Laurana ganz ebenso wie Peter Martin erst 1461 am Hofe des Königs Renat wiederfinden. Isaias und Paul Romano sind 1460 wieder in Rom. Dies will uns als ein ziemlich deutlicher Hinweis darauf erscheinen, daß die Genossenschaft noch einige Jahre bei einander blieb.[1])

In Frankreich wird auch Laurana wie Peter Martin zum Münzgießer.

Offenbar war der König nicht geneigt oder nicht in der Lage, größere Bauwerke nach der neuen antiken Art ausführen zu lassen; wohl aber ließ ihn die Kunst des Pisanello nicht ruhen, die so wunderbar geeignet war, den Ruhm der Fürsten auf nicht besonders kostspielige Art zu verewigen.

Man hat nun aus dem durchweg schlechten Zustande der Schaumünzen Peter Martins und Lauranas geschlossen, daß die Kunst des Münzgießens in Frankreich unbekannt war. Allein, es gibt doch auch ganz ausgezeichnet gefertigte Stücke, wie die Münze auf Renat im Bargello; und, wenn wir mehr schlechte als gute haben, so ist damit nicht gesagt, daß es nicht auch von Lauranas Werken trefflichere Beispiele gegeben hat. Es ist dies im Auge zu behalten, wenn wir

[1]) Nur Dominik taucht erst Ende 1463 in Palermo auf, und die übrigen entschwinden unserm Gesichtskreise überhaupt: ging nicht auch er schon früher dahin? Auffallend ist dort die Anwesenheit eines Bildhauers, der sich auf dem Weihwasserbecken von S. Cita vom Jahre 1460 als „Bartholomeus Dālechima" nach Di Marzo, I Gagini I. 43 bezeichnet. Es ist aber mit G. Palermo, Guida di Palermo. 1816. S. 272 zu lesen „Bartholomeus de la Chiana", d. h. wir haben es mit einem aus jener Landschaft südlich von Florenz von Chiana bis Chiusi stammenden Künstler zu tun, dessen Werk in S. Cita mit dieser Herkunft übereinstimmt. Nahm auch er seinen Weg über Neapel und den Triumfbogen, so daß wir einen weiteren Werkstattgenossen von dort vor uns hätten?

seine und seines Genossen Peter Martins Kunst gerecht beurteilen wollen, was tatsächlich durch den unbefriedigenden Zustand der meisten Schaumünzen, die wir von ihnen besitzen, etwas erschwert wird. Denn da man sowohl auf den Grad der Vollendung des Gusses wie auf das Maß der Abschleifung zu achten hat, die beide ein sehr verschiedenartiges Aussehen bedingen, so ist es oft fast unmöglich, durch sie zur ursprünglichen künstlerischen Mache durchzudringen.

1. SCHAUMÜNZEN.

Auch für die Schaumünzen Lauranas kommen hauptsächlich die Arbeiten Friedländers, Heiß' und Armands in Betracht.

I. Die Schaumünze auf Triboulet[1]) 1461.

Im gleichen Jahre wie die erste Münze Peter Martins, 1461, entsteht diese Lauranas, und zwar in Angers, wo sich der König damals aufhielt.

1. Vorderseite: Halbbild eines nach rechts gewandten Narren mit langem Barte und Spitzkopf, auf dem ein Käppchen sitzt; in der Rechten eine Peitsche; der lange, vorn mit regelmäßigen Falten versehene Rock hat weite Ärmel. Darum — als erster Teil eines Distichons, das sich auf der Rückseite fortsetzt — die Inschrift: ME . REGIS . INSONTEM . CVRA . ET . IMAGINE . LVDIT .
2. Rückseite: Sitzender nach links gewandter Löwe und Inschrift: ET . ME . PRELVDIIS . REGVM . TEGIT . REGIA . VESTIS . — M . CCCC . LXI . Unten: FRANCISCVS LAVRANA F.

Obgleich der offenkundig als Hofnarr Dargestellte keine Umschrift hat, die ihn mit Namen nennt, trägt er den des Triboulet wohl mit Recht. Er wird 1447 und 1466 erwähnt und kommt am häufigsten in den Rechnungen vor. Besonders auffallend war sein kleiner mißgestalteter Kopf. Die böhmischen Herren, die 1466 nach Angers kamen, sind davon betroffen und bewundern das Käppchen, das nicht größer sei als eine dicke Apfelsine.[2]) In dem Löwen will Heiß vielleicht eine Anspielung auf eins dieser Tiere sehen, die den König mit dem Hofnarren bei öffentlichem Auftreten begleiten mußten. Er führt dazu eine Stelle aus der Beschreibung der Emprise de la Joyeuse garde an, die nach Lecoy im April 1446,

---

[1]) Heiß, a. a. O. S. 15 ff. — Armand II S. 42, No. 7. — Courajod, Leçons II. Paris 1901. S. 532. — Erz, Durchmesser 79. Paris, Münzkabinett. Ziemlich abgeschliffen. — Abb. 22, 1.

[2]) Lecoy de la Marche, Le Roi René II. 150—151. — Zu dem Worte zieht Heiß Littré an. — Nach Diez 106. 423, 36 kommt es von trebbia, ital. Dreschflegel, trebbiare dreschen. „Kirchenschriftsteller brauchen tribulare gerne figürlich für plagen, quälen", daher ital. tribolare, prov. tribolar, altfranzös. triboiller. Der Name bedeutet also Plagegeist und Geplagter. Auf diesen scheint auch die melankolische Inschrift: „In der Erscheinung wie als Hofmann äfft mich Harmlosen des Königs Rock; aber er schützt mich auch gegen königliche Scherze", zu deuten.

nach de Quatrebarbes[1]) 1448 bei Saumur stattfand. Dort befand sich in einem Lustzelt der Hofnarr, rechts und links von ihm ein Paar Löwen: er hütete das Schild, an das die Turnierenden mit ihrer Lanze schlugen. Vielleicht ist indes der Löwe nur ironisch gemeint, darin der grausame Scherz ausgedrückt, den man mit diesen Unglücklichen zu treiben pflegte: gleicht doch dieser Löwe mehr einem Pudel als dem Könige der Wüste.

Diese erste Schaumünze Lauranas ist zugleich eine seiner besten. Die Darstellung des Narren ist lebendig und naturwahr; das Vertrackt-Unglückliche, die scheue Beweglichkeit des zum Witzereißen Gezwungenen und dafür mit Schlägen Bedrohten kommt in dem vorgestreckten Kopfe, der sich blitzschnell zu ducken versteht, wohl zum Ausdruck. Breite wulstige Lippen erinnern an die bei Verwachsenen häufige Sinnlichkeit. Das Auge erscheint unstät, scharf, von jener hündischen Unterwürfigkeit, der diese tragischen Gestalten verfallen waren. Die schwere „königliche" Tracht erhöht dem winzigen Kopfe gegenüber mit dem struppig herausfordernden Barte die Massigkeit des Körpers; so kommt auch hier das Widerspruchsvolle im Wesen des unglücklichen Hofnarren zum lebendigen Ausdruck. Die Rechte hält eine Pritsche, wie der König das Zepter halten würde; die kleinen Hände sind unruhig bewegt, der kleine Finger ist einzeln ausgestreckt und verrät zitterndes Leben im närrischen Gebaren. Die in den mächtig bauschigen Ärmeln steckenden Arme sind offenbar dünn und zart, und so findet sich überall körperliche und seelische Mißhandlung im glänzenden Gewande, die vertierte Tragik des Menschtums jener Tage. — Das Bild sitzt gut im Rund, und es ist ein Zeichen künstlerischer Einsicht, daß der Meister den armseligen Körper des Narren bis über den Gürtel herab mit darstellte, um die Wirkung, den Gegensatz zwischen Kopf und Körper, zu erreichen.

Die Schrift ähnelt derjenigen Peter Martins außerordentlich. Vielleicht unterscheidet sie sich nur im allgemeinen davon durch den Umstand, daß die rundlichen dicken Buchstaben etwas weniger schlank erscheinen als bei Peter Martin; in der Einzelform habe ich wesentliche Unterschiede nicht entdecken können.

Dagegen ist der Geist, der zum Ausdruck kommt, doch ein anderer. Steht auch Laurana so gut wie Peter Martin auf den Schultern Pisanellos, so kommt er ihm doch um ein gut Stück näher durch die innere Lebendigkeit, die Laurana seinen Gestalten gegenüber der biederen und nüchternen Bravheit Peter Martins zu geben weiß. Zugleich ist Laurana ein besserer Flachbild-Künstler als sein Genosse: er arbeitet stets mit der flachsten Ebene, die für den Zweck genügend erscheint, und vermeidet die Tiefe, so weit es nur irgend geht. Dadurch erreicht er eine weit größere Feinheit und Lebendigkeit als Peter, der von einer solchen Feinarbeit keine Ahnung hat, und deshalb so hausbacken wirkt, weil er die Tiefen eines von der Seite gesehenen Kopfes nicht in die Fläche

[1]) Oeuvres choisies du roi René. Paris 1839. S. 77.

übersetzt, sondern sie in gleichem Verhältnis in das Erz überträgt. Lauranas Kunst, die er seiner Ausbildung als Goldschmied verdankt, steht daher der des Pisanello erheblich näher, wenn sie auch dahinter ebenso weit zurückbleibt wie seine Bauten hinter Brunellesko und seine Bildnisse hinter Desiderio, ja selbst Mino. Dabei tritt schon jetzt die Eigentümlichkeit hervor, daß er weniger naturwahr ist als z. B. Peter Martin und dennoch wahrer, vor allen Dingen künstlerischer wirkt als dieser, der, um mit Goethe zu reden, Wahrheit und Wirklichkeit will, und dadurch die Poesie verdirbt. Darin liegt der Unterschied der Schaumünzen Lauranas und Peters, die sich, wie Bode meint, so ähnlich sehen, daß sie sich „nach dem ganz übereinstimmenden Charakter" kaum von einander unterscheiden. Bode nennt die Art des Laurana „malerisch" und vergleicht die Rückseiten seiner Schaumünzen treffend mit den gleichartigen Arbeiten an den Sockeln seiner Marmorbrustbilder in Berlin und Florenz (Abb. 44 u. 66). Insoweit dies Beiwort die auf die größtmögliche Flächenhaftigkeit übertragene Körperlichkeit bezeichnen soll, mag man es gelten lassen. Es würde aber irreführen, wenn man es im Gegensatz zum Bildhauerischen verstehen wollte. Denn tatsächlich ist Laurana ein künstlerisch besserer Bildhauer als Peter Martin, der weniger „malerisch" denkt und von der Kunst, die verschiedenen Tiefen seiner Vorbilder auf die größtmögliche Flächenhaftigkeit zu übersetzen, ohne dabei zu flach zu werden und die Körperlichkeit einzubüßen, keine Kenntnis hat. Dasselbe Streben kommt freilich auch bei dem von Bode zum Vergleich herangezogenen Doppelbrustbild im Museum von Palermo (Abb. 16, 1) zum Ausdruck, wird aber doch mit so wesentlich anderen Mitteln erreicht, daß man es schwerlich unserm Meister zusprechen darf.

II. Die Schaumünze auf Johanna von Laval. 1461.[1])

1. Vorderseite: Kopf der Königin bis zur Schulter nach links gewendet. Die Haare sind ganz unter einer mächtigen reich bestickten Haube versteckt, deren äußerer Rand mit Kronenblumen (fleurons) geschmückt ist. Über der Stirn wird ein Stirnband von doppelter Perlenreihe sichtbar; um den Hals liegt ein Band aneinander geketteter goldener Halbmonde. Darum von der Brust bis zum Rücken die Inschrift

   DIVA. I O ANNA. REGINA. SICILIE ETCETERA

2. Rückseite: Ein nach links gewendetes Taubenpaar, das durch eine an breiten Halsbändern (doppelter Perlenreihe und Edelsteinschließe) befestigte Schnur miteinander verbunden ist, sitzt auf einem nach links in die Höhe gehenden Johannisbeerzweig. Ein ähnlicher Zweig rechts in der

---

[1]) Bode, Florent. Bildhauer. Berlin 1903. S. 230. 231.

[2]) Durchm. 90 mm. Blei: Turin, Kgl. Bibliothek. Erz: Berlin, Münzkabinett. Darnach die Abb. 22, 2. Heiß S. 17. Armand S. 41. 42. No. 5 (ungenau).

Fläche. Darüber ein regelrecht gewelltes Schriftband mit der Inschrift PER NON PER; unter dem mittleren Teil des Bandes: . M . CCCC .
. LXI .

Unter dem Taubenpaar: FRANCISCVS . LAV
RANA . FECIT

Über die dargestellte zweite Gemahlin des Königs Renat, die 1433 geboren wurde, 1498 starb und am 10. September 1454 den 45 Jahre alten Renat heiratet, nachdem dieser am 28. Februar 1453 seine erste Gattin Isabella von Britannien verloren hatte, gibt Heiß nach Lecoy de la Marche I. 435 Auskunft. Ihre umständliche Kopfbedeckung wird von Heiß, S. 18 Anm. 2, nach einer Urkunde vom 16. September 1486 beschrieben, dem Hinterlegungsbericht des Dekans des Erzbischofs von Angers, in Gegenwart von Johannas Bruder Peter von Laval, Erzbischof und Herzog von Reims.[1])

Die Benennung DIVVS war gebräuchlich. Zu den von Heiß S. 18 Anm. 3 gegebenen Belegen ließen sich leicht noch viele hinzufügen: so nennt sich schon Ladislaus auf seinem Grabmal in Neapel († 1414) DIVVS, und die Unterschrift, die Laurana am Sockel der Gemahlin Friedrichs von Urbino anbrachte, lautet: DIVA BAPTISTA . SFORTIA. VRB . R . Daß die Bildnisähnlichkeit von Laurana auf der Schaumünze wohl getroffen ist, lehrt ein Vergleich mit dem Zweiblatt der Familie Mathéron, das man dem König Renat selbst zuschreiben möchte,[2]) und mit dem Dreiblatt des Niklas Froment im Dom von Aix, wie auch mit anderen von ihr vorhandenen Münzen. Sie war gewiß keine Schönheit. Eine nach der Sitte der Zeit von Haaren befreite Stirn springt rund weit vor; eine dünne lange Nase hängt über die vortretende Oberlippe herab; der Mund ist schmal, das Kinn sehr unbedeutend, der Hals länger und dünner als er in Wirklichkeit gewesen sein mag, wie ihn aber Laurana besonders liebt, der Kopf vorgestreckt.[3]) Trotz dieser bescheidenen Reize war der König sehr verliebt in sie. Wenigstens scheint es so in seinen Dichtungen, z. B. in Regnauld et Jeanneton, in denen er sich und seine Gattin darstellt.[4]) Auch kommen hier das Taubenpaar wie der Johanniszweig vor; indem ersteres wohl die ehelich verbundene Zärtlichkeit, letzterer die ersehnte (aber unerfüllt gebliebene) Fruchtbarkeit des Paares andeuten soll. An sinnbildlicher Grübelei leistete ja diese Zeit das Menschenmögliche, und ganz besonders ergeht sich darin des Königs dilettantische Tätigkeit. Lag schon in der Schaumünze Triboulets ein gut Teil unverständlicher Symbolik, so bietet die Rückseite dieser Münze eine ganze Auswahl von tiefdeutiger Sinnbildnerei. Das PER

[1]) Godard Faultrier, La Cathédrale d'Angers. L'écrin de Jeanne Laval. Angers 1856.

[2]) Vgl. dazu Heiß S. 43. — Hucher, Iconographie du Roi René. Le Mans 1879. 22 u. 23. — Chazaud, Le bon roi René. Paris 1877.

[3]) Die Kenntnis des Bildnisses der Johanna ist auch wichtig, um feststellen zu können, ob das verstümmelte Steinbrustbild in Taraskon sie darstellen soll: S. unten.

[4]) Oeuvres du Roi René. Ed. de Quatrebarbes II. 132. — Lecoy de la Marche, le roi René I. 198. — Abgedr. bei Heiß, S. 18 Anm. 16.

NON PER, für PAIR—NON PAIR, ist in wortspielerischem Doppelsinne gebraucht; einmal = Paar, zwei ähnliche Dinge, die zusammengehen; dann auch = gleich: ein unvergleichliches Paar. Heiß bildet (S. 19) eine dem Könige Renat zugeschriebene Zeichnung ab, die sich auf der ersten Seite des Psalters der Bibliothek von Poitiers befindet und ein Taubenpaar auf einem Johannisbeerzweig darstellt (auch bei de Quatrebarbes, Oeuvres III. 1846. S. 204). Letzterer war bei Renat ein überaus beliebtes Sinnbild: in den von Lecoy veröffentlichten Comptes et matériaux[1]) wird erwähnt, daß mehrere Zimmer des Königs ganz mit roten Johannisbeerzweigen ausgemalt waren. Die Wände seines Gefängnisses zu Bacon waren mit braunen Blasenschnecken — oublies im Wortspiel mit oubli und oubliette —[2]), ein anderer Raum mit Tintenfischen — sèches —, ein dritter mit Kürbissen — gougourdes —[3]), bedeckt. Während seiner ersten Ehe mit Isabella waren sein Lieblingssinnbild Heiznäpfe mit flammenden Kohlen.[4]) Überall finden sie sich angebracht, sogar an seinem Grabmal. Am Schluß der Handschrift Du Bergier et de la Bergeronne befindet sich das Ehewappen Renats zwischen einem alten Olivenstamm mit einem frisch sprossenden Zweig, der durch die Henkel des flammenden Kohlennapfes gehend dieses trägt, und dem Johannisbeerzweig, auf dem das Taubenpaar sitzt. Hier sind also drei der Lieblingsbilder des Königs vereinigt.[5])

Die Halbmonde des Halsbandes beziehen sich auf Renats Orden des Halbmondes mit dem berühmten Sinnwort LOZ EN CROISSANT, dessen Sinn war „que tous les nobles cueurs doivent de jour en jour accroistre et augmenter leur bienfaire, tant en courtoisie et débonnaireté, que en vaillance et glorieux faicts d'armes."[6])

Kopf und Schriftverteilung der Vorderseite sind ansprechend. Die Hauptsache war offenbar der wertvolle Kopfputz mit seinen 380 Perlen, 35 Rubinen und 5 Safiren. Die Schrift ist auch hier etwas untersetzter als bei Peter Martin. Das Gesicht mit seiner häßlichen Seitenlinie ist nicht ohne Leben. Die Rückseite der Münze entstand wohl ganz nach den Vorschriften des Königs. Der zärtlich-

[1]) S. 275: au petit retraict près la chambre du roy, und im Schloß Reculée in Anjou.

[2]) Lecoy II. 77. 78.

[3]) Lecoy II. 69. 175.

[4]) . . „cependant qu'elle vivoit, il portoit des chaufferettes pleines de feu, au bas desquelles estoit escript: d'ardent désir, et faisoit mettre auprès un chapelet de patenostres (vgl. den Rosenkranz um das Wappen, Titelbild) au millieu duquel estoit escript: dévot luy suis."

. . Après la mort prématurée de ses enfants, sur le déclin de sa vie, il y ajouta une souche d'or, d'où partait un unique rejeton, avec cette mélancolique devise: vert meurt. Vgl. de Quatrebarbes, Oeuvres du roi René. I. Angers 1845. S XCII u. CXLIII.

[5]) De Quatrebarbes a. a. O. II. 1843. S. 150.

[6]) De Quatrebarbes I. LXXXIII. Das Ordensstatut I. 49 ff. — Lecoy de la Marche, René I. 530 ff. — Chmelarz, König René der Gute. Wiener Jahrb. XI (1890). S. 123. — Wie sehr ausgebreitet die Verwendung von Sinn- und Wappenbildern war, zeigt das berühmte Palliotto des Papstes Sixtus IV., das ganz mit der Eiche der Rovere überzogen ist. (L'Arte IX (1906). 220.)

empfindsame Vorwurf ist mit einer gewissen natürlichen und markigen Einfachheit ausgeführt, die sichtlich dem Pisanello nachstrebt. Was aber war mit einem zimperlichen Taubenpaar auf einem Johanniszweig anzufangen?

III. Die Schaumünze auf Karl von Anjou, Grafen von Le Maine. Vor 1461.[1])

1. Vorderseite: Brustbild des Grafen Karl von Anjou (* 1414, † 1473), nach rechts mit hoher Mütze, in vorn gefaltetem Rocke mit einem Pelzkragen über dem Rockkragen. Die Inschrift geht rings herum und füllt zwei Reihen der freien Bildfläche rechts und links vom Kopfe aus. (Sie ist schwer leserlich und hat mehrere Gußfehler.) Sie beginnt an der Spitze der Mütze:

   : K[A]ROLVS . CENOMANIE . COMES . FILIVS . FR[ATER]
   REGVM . ALVPNVS . REGIS . PATER . REGNI . PRVDĒT[I]A
   CO[N]SIL | IOQ[UE] . K[AROLO] . VII . IM[ER] ANTE

2. Rückseite: Eine Weltkarte mit vier von Wasser umgebenen Erdteilen; an den Punkten der Himmelsgegenden vier Köpfe der Winde. Die Erdteile tragen die Inschriften EVROPA ASIA AFRICA BRVMAE. Die Umschrift unten füllt das halbe Rund aus und lautet:

   FRANCISCVS . LAV , RANA . FECIT

Der Dargestellte war der Bruder des Königs Renat, indes ist die Ähnlichkeit mit dem Kopf auf seinem Grabmale in Le Mans nicht groß: er hat hier lang herabgehendes Haar und ein weit ausgeprägteres Kinn. — Da Karl VII., in dessen Regierungszeit unsere Schaumünze fällt, wie die Inschrift angibt, am 22. Juni 1461 starb, so ist sie also vor diesem Tage angefertigt worden. Was Karl von Anjou mit der Weltkarte zu tun hat, ist nicht ganz klar. Viel enger sind die Beziehungen dieser Zeichnung zu Renat selber. Er ließ selber mehrere Weltkarten auf die Wände seiner Schlösser von Angers und Chanzé malen;[2]) auch widmete der Lehrer seines Sohnes Johann, Antoine de la Salle,[3]) der Verfasser der Hystoire et plaisante Chronique du Petit Jehan de Saintré et de la jeune Dame des Belles Cousines [1459], seinem Zögling ein Buch La Salade, das eine Beschreibung der

[1]) Durchm. 70 mm. Erz: Paris, Münzkab. Einziges Stück. Sehr abgeschliffen, besonders die Rückseite. Heiß, S. 27. — Armand S. 40. No. 1. Abb. 22, 3.

[2]) Man findet über derartige Weltkarten mancherlei Notizen. So erhält 18. XI. 1480 Giovanni di Giusto eine Elle holländischer Leinwand „per fare lo pappamondo": Barone, arch. stor. nap. IX. 206. Ein solches pappamondo wird von Fazio De vir. ill. Flor. 1745. S. 46 dem Johann van Eyck zugeschrieben. — Übrigens können wir den Weg, den unsere Münzverzierung genommen hat, wie so viele in der Auflebung verwendete Vorwürfe, in das frühe kristliche Mittelalter zurück verfolgen: hier kommen wir durch die Miniaturen zurück auf die Topografie des Kosmos Indicopleustes (zwischen 536 und 547). Vgl. André Michel, Histoire de l'Art. I. 1. Paris. S. 214/215. Hermann, Wiener Jahrb. XIX (1898). S. 191. Taf. XIII.

[3]) † nach 1462. Vgl. Gröber, Roman. Philol. II, 1122 und 1152.

verschiedenen Weltteile enthält.[1]) Daraus schließt Heiß, daß Renat auch dieser Denkmünze als Anreger nicht fernsteht, indem er sich nach der Mode der Zeit, in der die Entdeckung des östlichen Seewegs nach Indien die Gemüter beschäftigte, gern mit seinen geografischen Kenntnissen hervortat. Seine Neigung dazu war wohl bekannt; so widmete ihm Anton Marcello, Senator von Venedig, die lateinische Übersetzung des Strabo, die Guarino von Verona († 1460) eben beendigt hatte, und die Miniatur der Bibl. von Albi zeigt den König, wie er das Buch von dem knieenden Marcello erhält. Alles dies würde aber wohl eher zu einer Schaumünze mit dem Bilde Renats geführt haben, so daß wir annehmen müssen, auch Karl von Anjou habe sich mit besonderer Vorliebe geografisch beschäftigt. Übrigens ist die Weltkarte auch das Wappenzeichen der „Cavalieri di Cristo".[2])

Die künstlerische Ausführung des Kopfes ist (bis auf die Mängel des Gusses und die Abgeschliffenheit des Stückes) sehr befriedigend; sie übertrifft an Kraft und Lebendigkeit bei weitem die Werke Peter Martins. Von der Rückseite ist des einer künstlerischen Behandlung spottenden Gegenstandes wegen nichts zu sagen.

IV. Die Schaumünze auf Renat und Johanna von Laval. 1463.[3])

1. Vorderseite: Doppelbrustbild des Königs Renat und der Königin Johanna von Laval nach rechts. Ihre Namen sind nicht angegeben. Der König trägt die hohe, tief in Stirn und Nacken gezogene Stoff- oder Pelzmütze, den vorn gefalteten Rock mit breitem Pelzkragen. Die Königin hat um den Hinterkopf mehrere Reifen und Bänder mit einem Knopf auf dem Scheitel, ein Stirnband, und um den Hals eine vierreihige Perlenkette mit Brusthängsel. Ringsherum läuft die an der Schulter des Königs beginnende Inschrift:
   ⁝ DIVI . HEROES . FRANCIS . LILIIS . CRVCEQUE . ILLVSTRIS .
   INCEDVNT . IVGITER . PARANTES . ADSVPEROS . ITER .
2. Rückseite: Eine Friedensgöttin steht nach vorn gewandt zwischen einem Ölbaum mit magerem Zweig (rechts) und dem ausgezogenen Harnisch. In der Rechten hält sie vor dem Leibe über die Schulter weg einen Ölzweig; die Linke ruht ausgestreckt auf einer Stele mit der
   . M .
   Jahreszahl . CCCC . und trägt den abgenommenen Helm.
   . LXIII

---

[1]) Druck s. Brunet, Manuel III. 854.

[2]) Capaccio, II. Forastiero. Napoli 1630. I. S. 225.

[3]) Durchm. 90 mm. — Blei: Paris, Münzkab.; Erz: Berlin, Münzkab Darnach die Abb. 23, 1. Heiß S. 22. — Armand S. 41 No. 4.

Links am Rande: . PAX . AVGVSTI .
Im Halbmond unter der Gruppe: FRANCISCVS . LAVRANA
. FECIT

Eine besondere Veranlassung dieser im Jahre 1463 entstandenen Friedensmünze ist nicht nachweisbar.[1]) Heiß möchte dem Worte PAX den Sinn von Concordia geben und die Schaumünze mit Renats Bestreben in Verbindung bringen, die unzufriedenen Barone vom offenen Aufruhr gegen Ludwig XI. zurückzuhalten. Die Inschrift deutet indes wohl ganz allgemein auf Renats Sehnsucht nach ungestörter Ruhe. Die sehr holprigen Verse spielen auf das vereinigte Wappen, die Lilien von Frankreich und das Kreuz von Laval an: „Diese Halbgötter — erhaben durch die Lilien Frankreichs und das Kreuz — wandeln zusammen [hienieden], ohne den Himmelsweg außer Acht zu lassen." Das abgewandelte Vorbild war die Pax irgend einer römischen Kaisermünze. Heiß gibt (S. 24) eine dem Könige zugeschriebene Zeichnung von der letzten Seite seines Versromans Regnault et Jeanneton[2]) mit dem Ehewappen Renats und Johannas. Links findet sich der Ölbaum mit einem Zweig, an dem das Gefäß mit flammenden Kohlen befestigt ist, von dem oben die Rede war, rechts der Johannisbeerzweig mit den beiden Tauben. Laurana hat der Pax an Stelle des Gefäßes mit den glühenden Kohlen den Helm in die Hand gegeben, offenbar um dem Widersinn einer solchen Darstellung zu entgehen.

Die Arbeit dieser Schaumünze ist nur mäßig, flüchtig und lieblos. Das Doppelbrustbild ist zwar nicht ganz von der gemeinen Nüchternheit, wie das gleichartige Peter Martins vom Jahre 1462. Namentlich ist durch die Neigung der Köpfe eine ansprechendere Bewegung hineingekommen, und die weniger in den Nacken geschobene Mütze gibt dem Könige ein etwas würdigeres Aussehen. Der Aufbau der Rückseite ist dagegen von einer unerfreulichen Nüchternheit: Harnisch, Figur und Ölbaum stehen in starrer Haltung nebeneinander, und die Flüchtigkeit der Arbeit geht schon aus der Art hervor, wie die Stele gearbeitet ist. Sie ist offenbar eine Nachahmung von Pisanellos Rückseite der Zäzilia Gonzaga mit dem Einhorn oder des Lionel von Este mit dem Löwen. Bei Laurana ist aber die Stele nur durch einen senkrechten Strich rechts angedeutet; alles übrige ist vergessen. Vielleicht, daß es noch durch Ziselierung hinzukommen sollte, wie denn diese reichlich verwendet wird. Der Bleiabguß bei Heiß gibt die Eigenart des Faltenwurfs nicht richtig wieder; dagegen zeigt ihn in seiner weichen, etwas unordentlichen Flüssigkeit die Berliner Münze ganz deutlich. Möglich, daß manches von den Unvollkommenheiten des Werkes auf den schlechten Guß zu setzen ist. Da wir aber Laurana noch häufiger auf einer Liederlichkeit der Ausführung betreffen, die mit der außerordentlich sauberen

---

[1]) Chmelarz, a. a. O. S. 119 bringt sie irrtümlich wegen des Stammes, an dem nur mehr ein Zweig grünt, mit dem Jahre 1473 in Verbindung, wo Renat fünf nahe Verwandte starben. —

[2]) Bibl. nation. Mss. Fonds franç. No. 12178.

und liebevollen Arbeit anderer seiner Werke in einem seltsamen Widerspruch steht, so müssen auch die Mängel dieses Werkes wohl auf seine Rechnung gesetzt werden. —

Von dieser Schaumünze gibt es eine Abwandlung,[1]) die in der Weise hergestellt worden ist, daß man von unserem Stücke etwa 11 Millimeter rundherum abfeilte, so daß die Inschrift Divi heroes Francis Liliis cruceque illustris wegfiel, und nun auf dem freien Felde die Worte:

DVO . CORPORA . VNVS . SPIRITVS

eingrub. —

V. Die Schaumünze auf Johann von Anjou 1464.[2])

1. Vorderseite. Brustbild (ohne Schulteransatz) Johanns von Anjou, ältesten Sohnes Renats (* 1426 [27] † 1470) mit hoher senkrechter Mütze, in langem Haar mit im Nacken hochstehendem Kragen.

   Die Umschrift links am Rücken beginnend:

   ⁝ [I]OHANES . DVX . CALABER . ET . LOTHORINGVS . SICVLI . REGIS . PRIMOGENITVS

2. Rückseite. Antiker Rundtempel mit 6 sichtbaren korintischen Säulen und einem kugelgekrönten Gesims. Darüber eine kleine Kuppel mit dem geflügelten Heiligen Michael, in der Rechten die Lanze; die Linke hält den großen Schild.

   Die Umschrift links vom Tempel unten beginnend der Hexameter:

   . MARTE FEROX . RECTI CVLTOR . GALLVSQUE REGALIS

   Im Felde links vom Heiligen Michael . M . CCCC ., rechts . LXIIII .

   Im Halbmonde unter dem Tempel: FRANCISCVS . LAVRANA, mit einigen Gußfehlern.

Johannes, begleitet von dem getreuen Johann Kossa (S. 213), schickte Renat nach Italien, um nach Alfons' von Aragon Tode noch einmal einen Versuch zu machen, Neapel zurückzuerobern. Heiß nimmt an, die Schaumünze sei bei Laurana bestellt, als Johann infolge der Verhandlungen Renats mit Ludwig XI. und Papst Pius II. auf Iskia Hilfstruppen erwarten durfte, (die indes nicht eintrafen). Allein, diese Beziehungen zur Schaumünze sind nicht recht klar. Vielmehr dürfen wir wohl annehmen, daß der König sie anfertigen ließ, und Laurana Johann modellierte, als er 1464 von Iskia nach Narbonne zurückkehrte; nicht eigentlich besiegt, wie Renat annehmen mochte, umsoweniger als die Zahl der persönlichen Anhänger des, wie es scheint, vortrefflichen Mannes, gegenüber dem

---

[1]) Armand II. Appendice, S. 287. — Durchmesser nur 68 mm. Nur Vorderseite.

[2]) Durchm. 85 mm. Erz: Paris, Münzkabinett. Darnach die Abbildung 23, 2. Das Stück ist im Guß ziemlich mangelhaft und abgeschliffen. Es gibt andere ohne die Jahreszahl; sie sind aber weniger unberührt. — Heiß S. 25 ff. — Armand S. 42, No. 6.

tückischen Ferdinand sehr groß war, „hinterließ er doch", sagt Summonte,[1]) „im neapolitanischen Volke und besonders beim Adel eine große Sehnsucht nach ihm, da er eine Persönlichkeit von gemessener Art, unbedingter Zuverlässigkeit, höchster Treue, gottesfürchtig und gerecht war, ehrhaft, beliebt und liebenswürdig mit allen, und, was gar nicht französische Art ist, ernst, umsichtig, würdig — lauter fürstliche Eigenschaften". Denn, wo hätte Laurana vorher Gelegenheit gehabt, den mit vielem Glück so lebendig modellierten Johannes zu sehen, da er doch in Italien abwesend war?!

Über den näheren Sinn des Bildes der Rückseite ist genaues schwer festzustellen. Der Tempel erscheint einem römischen Rundtempel wie dem der Vesta oder der Fortuna virilis nachgebildet zu sein. Mehr noch mag der obere Teil des Grabmals von St. Remy — 15 Kilometer von Taraskon —, das unter der Bezeichnung des Juliusgrabes bekannt ist und ebenfalls zehn (geriefte) korintische Säulen nebst zwei Gewandfiguren aufweist, in Betracht kommen. Eine hervorragende Rolle spielt offenbar der Heilige Michael.[2])

Was die künstlerische Würdigung des leider recht mangelhaften Gusses betrifft, so berührt die vornehme Lebendigkeit des aufrecht in die ziemlich große Fläche gestellten Kopfes angenehm: es liegt darin alles, was Summonte über den Mann sagt. Stilistisch fällt die hier zu einer fast geraden, senkrechten, rückwärtigen Linie von Mütze, Haar, Hals und Rücken auf. Laurana liebt es, alle Bewegung auf möglichst einfache Linien zurückzuführen, ganz ebenso, wie er in seiner Flachbildnerei die Verwendung möglichst flacher Ebenen anstrebt. Dies Streben, das in seinen Büsten ganz besonders klar hervortritt, ist das Bezeichnende seiner Eigenart — seine Stärke und auch seine Schwäche. Das erstere: weil sein künstlerisches Empfinden ihn dabei auf das Wesentliche unter Weglassung aller nebensächlichen Dinge führt, das letztere, weil die Zurückführung auf einfache Linien und Flächen nur dann zur Vollendung schreitet, wenn sie mit der vollkommensten Kenntnis des Körpers, seines Knochenbaus und seiner Muskeln und Sehnen verbunden ist. Diese aber fehlt Laurana. Sobald nun die Kleinheit des Gegenstandes, wie bei den Münzen die sinnbildlichen Gottheiten, bei den Brustbildern die schmückenden Putten und ähnliche Gestalten am Sockel, bei den größeren Werken die Sockelflachbilder oder die Altarstaffel (wie in Marseille) die Unkenntnis des menschlichen Körpers verdeckt, wird auch Laurana reicher und kühner, besonders auch deshalb, weil seine alte Schule als Goldarbeiter ihn dazu führt, derartige Arbeiten wie mit dem Grabstichel ziselierend herzustellen. So kommt es, daß die kleinen Gestalten der Werke, die hierbei in Frage kommen, teils reich gewandet, teils mit ziemlich ausgeführter Muskelführung des nackten

[1]) Historia della città di Napoli. Napoli 1675. III. 460.

[2]) Vgl. Heiß, S. 21, Anm. und die dort angegebene Literatur. Den Orden des Heiligen Michael stiftete Ludwig erst 1469 und verlieh ihn an Renat 14. VII. 1471. Eine Anspielung kann hier also schwerlich vorliegen.

Körpers bedacht sind, was mit der Einfachheit der größeren Werke in Linien- wie Flächenführung und Faltenwerk in einem gewissen Widerspruch zu stehen scheint.[1]) Wir müssen aber die uns so überaus angenehm berührende schlichte Einfachheit, die uns Lauranas Köpfe und Falten vermitteln, zum Teil wenigstens nicht allein auf Rechnung seines Geschmacks daran, sondern auch auf die seiner aus Unvermögen springenden Ängstlichkeit setzen. Dieser Zug fehlt den Arbeiten Peter Martins vollständig: er weiß nicht mehr als Laurana, verdeckt dies aber nicht unter einer taktvollen Bescheidenheit, sondern arbeitet unbefangen darauf los, wie er es zu sehen meint, wodurch denn seine Arbeiten einen viel stärkeren Zug ins Gewöhnliche und Alltägliche erhalten. —

Die Rückseite zeigt wenig Erfindung; mag dieser Mangel nun auf dem möglicherweise vom Könige vorgeschriebenen Sinnbilde beruhen oder auf Lauranas Eigenart, wie wir sie auch sonst kennen lernen: weder die Gottesmütter noch die Brustbilder offenbaren einen überschwänglichen Reichtum von Einbildungskraft. Was daran scheinbar der Triumfbogen aufweist, beruht mehr auf dem Bestreben, möglichst viel Schmuck und Zierat anzubringen, als auf eigener und eigenartiger Erfindung.

VI. Die Schaumünze auf Friedrich II. von Lothringen. 1464.[2])

1. Vorderseite: Brustbild Friedrichs II. von Lotringen nach rechts mit langen Haaren und einer mörserartigen Mütze.
   Die Umschrift links beginnend
   . ILLVSTRIS . PRINCEPS . COMES . FREDERICVS . ISTE .
2. Rückseite: Friedrich zu Pferde nach links.
   Darüber am Himmel: FRANCISCVS . LAVRANA . FECIT.
   Am Felsen links: . M . CCCC . LXIIII, in drei Reihen.

Es hat den Anschein, als ob diese Schaumünze im Wettbewerb mit der Peter Martins entstanden sei, und zwar, da Peter im Dezember 1464 noch in Bar-le-Duc, im Juni 1465 aber schon in Neapel erwähnt wird, von 1461—63 aber anderweitig beschäftigt war, ebenfalls um 1464.

[1]) Daß von der Eigentümlichkeit der großen Werke hier und da auch eine Spur in die kleineren übergeht und umgekehrt, ist begreiflich. Und hierauf dürfte v. Fabriczys Tadel einer „bald peinlichen, bald oberflächlichen Nachbildung der Natur" (Medaillen [1903] S. 20) beruhen.

[2]) Durchm. 95 mm. — Erz (?): Universität Glasgow, darnach die Abb. 24,2. Nicht bei Heiß, dagegen bei Armand, Méd. ital. II. 287. — Bode, Berl. Jahrb. IX 223 hatte bezweifelt, daß der von Giry, Notes sur l'influence artistique du roi René S. 6 mit unserm Laurana gleichgestellte Erz- und Münzgießer Laurens dieselbe Persönlichkeit sei wie jener und zwar, weil ein Künstler seines Ranges und Alters sich nicht zum Münzgießen hergegeben hätte. Das war ein Irrtum, dem Müntz, Le Sculpteur Laurana, Fondation Piot IV. (1897) 126 Anm. 2 nicht beitritt. Das Gleiche geschieht von Maxe-Werly, Francesco da Laurana, Ac. inscr. et b.—l. 1899. S. 267 Anm. 2; nur berührt der selbstbewußte Ton wunderlich, wenn er sagt: „Wir halten uns bei dieser Beobachtung nicht auf, sondern bemerken nur, daß, wenn Laurana zahlreiche Schaumünzen anfertigte, er keine von Friedrich machte. Dies Werk gehört Peter von Mailand!"

Wie Peters ist auch Lauranas Werk auf der Rückseite eine einfache Abschrift der Johann Franz Gonzaga-Münze Pisanellos. Allein sie ist ein gut Teil befriedigender als jene, ja was den Kopf der Vorderseite betrifft, so möchte ich ihn noch über den Ludwig XI. stellen. Er sitzt vortrefflich im Rund. Die Schrift ist kräftig und wohl verteilt, der Ausdruck des Kopfes auffallend lebendig.[1])

Die Haartracht (zazzera), von der bei Peter überhaupt nichts zu sehen ist, ist vorzüglich verwertet, ohne doch der Einfachheit der Rücklinie gegenüber der Gesichtslinie Abbruch zu tun. Wenn irgend eine der Münzen, so zeigt diese die Überlegenheit Lauranas über Peter Martin. Auch die Rückseite bestätigt dies. Peter Martin setzte, wie wir oben sahen, seinen Reiter ins Leere. Sein Roß befindet sich in einer ganz unverständlichen Gangart, da man nicht erkennt, wie er die Beine angeordnet wissen will. Laurana hält sich weit treuer an das Vorbild: sein Pferd ist die bis auf die Sattlung genaue Abschrift der Vorlage. Nur der Reiter sitzt anders, steiler, gezwungener, schulgerechter, ganz im Gegensatze zu dem Peters, der die nach vorn gestreckten Beine Pisanellos noch schärfer hinaustreibt. Laurana übernimmt auch die einzelnen Steine, durch die Pisanello den Erdboden bezeichnet. Dann folgt der Mittelgrund, und wir sehen Laurana auch hier seinem Grundsatze treu bleiben, den Hintergrund vom Mittelgrund durch eine Mauer oder Wand, in diesem Falle durch die Anordnung der Felsen zu trennen. Auf einem Hügel links ein Kreuz, wie das am Wege des Paläologus. Den Hintergrund füllt das turmreiche Bild einer fernen Stadt; nicht wie bei Pisanello in richtiger Auffassung der Schaumünzenkunst einzelne größere Gebäude (Sigismund Malatesta mit Rocca Contrada; Filipp Maria Viskonti), sondern der malerische Fernblick auf eine ganze Stadt.[2])

VII. Die Schaumünze auf Ludwig XI: 1465? [3])

1. Vorderseite: Brustbild mit Schulteransatz des Königs Ludwig XI. von Frankreich (* 1423, Tronbesteigung 1461, † 1483) nach rechts, bartlos, halblanges Haar, mit hoher, helmartiger Mütze aus Krimmer. Der Rock hat einen ähnlich im Nacken steif aufgerichteten Kragen wie Johann v. Anjou.

---

[1]) Zugleich bieten diese Köpfe Peter Martins und Lauranas, die doch zu gleicher Zeit entstanden, einen lehrreichen Beitrag zur Ähnlichkeitsfrage: man würde vielleicht in beiden Vater und Sohn vermuten; daß aber der törichte dicke Kopf Peters, der auf kurzem Halse zu einem beleibten Körper gehört, dieselbe Persönlichkeit in dem gleichen Alter darstellt, wie der kraftvoll und mit Überlegung ausblickende, auf mittelstarkem Halse und schlankem Körper sitzende Kopf Lauranas, würde man kaum für möglich halten.

[2]) Auffallend ist besonders der große Kuppelbau rechts, der wie Brunelleskos Modell des Florentiner Doms aussieht. Übrigens ist es die gleiche Stadt wie auf dem Flachbilde des Weihwasserbeckens im Dom von Palermo, das wir Laurana zuschreiben. S. unten.

[3]) Durchm. 85 mm. — Blei: Paris, Münzkabinett. Abgeschliffen. — Abb. 23,3. — Heiß, S. 31. Armand S. 41 No. 3.

Die Umschrift links über der Schulter beginnend hat keine trennenden Punkte:

DIVV [S] LODOVICVS REX FRANCORVM

2. Rückseite: Eine nach rechts auf römischem Sessel sitzende Konkordia im Harnisch und langem Gewande; in der Linken streckt sie einen Ölzweig aus; die herabhängende Rechte hält ein langes mit der Lilie gekröntes Zepter. Zu den Füßen ein Helm mit kurzem Roßhaarbusch auf der Spitze.

Umschrift von links unten beginnend:

CONCORDIA AVGVSTA

Der Halbmond unter dem Sinnbilde der Eintracht ist leer. Köhler[1]) muß aber ein schönes Stück gekannt haben, das hier die von ihm angeführte Bezeichnung

FRANCISCVS LAVRANA FECIT

trug.

Nach Heiß ist dies die früheste Abbildung des Königs, wenn man nicht eine Handzeichnung in der Bibliothek von Arras dafür nehmen wolle. Sie sei bei Gelegenheit der Verhandlungen Renats mit den aufsässigen Baronen — der Ligue du bien public — entstanden. Da die Feindseligkeiten erst 1465 im Frühjahr begannen und im Oktober endigten, so werden wir die Münze also in dies Jahr versetzen können. Freilich erscheint Ludwig darauf recht jung; ihr Zustand läßt aber eine genauere Prüfung des Dargestellten auf sein Alter hin nicht zu.[2]) Die Rückseite stellt die bekannte römische Münzfigur dar, und Heiß bildet eine solche mit Kommodus Antoninus auf der Vorderseite und einer Pax auf der Rückseite nach W. Fröhner[3]) ab.

v. Fabriczy erklärt diese Schaumünze für Lauranas Meisterwerk. Er lobt an ihr den verschlagenen Ausdruck, „das Mißtrauen, aber auch die Entschlossenheit dieses ersten modernen Despoten, der inkarnierten Reaktion gegen die Ideale und Schwächen des Mittelalters". Das Vorbild auch dafür, einen verhältnismäßig kleinen Kopf in die weite Münzfläche zu setzen, ist wiederum Pisanello (Sigismund Malatesta, Novello Malatesta, Lionel von Este): daß er ihn weder an Größe des Stils noch Kunst der Modellierung erreicht, ist ohne weiteres zuzugeben. Seine

[1]) Historische Münzbelustigung, Nürnberg 1729—50. VI. (1734). S. 161 ff.

[2]) Über sein Aussehen vgl. Phillippe de Commynes éd. Dupont, III. Paris 1847. S. 340. — Kenner, Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand, Wien. Jahrb. XIX (1898). S. 37. — Köhler sagt (S. 168): „Er gieng so schlecht bekleidet, daß sein elender Hut vom recht groben Filtze, der mit zinnern Bildnüssen der Mutter Gottes und der Heiligen behefftet war . . . ihn recht beschimpffet hat," was er Commines (I, Paris 1840. S. 166) entnimmt. Letzterer fügt noch hinzu, die Form des Hutes sei „different des aultres" gewesen. Von den „zinnern Bildnüssen" ist weder auf Köhlers schönem Kupferstich noch auf der Münze Lauranas etwas zu sehen, Köhler (S. 167) setzt sie ins Jahr 1479, Friedländer, Berl. Jahrb. III (1882) S. 203 in das Jahr 1469, aber ohne stichhaltigen Beweis, Courajod, Leçons. II. 534 dagegen ins Jahr seiner Tronbesteigung 1461.

[3]) Les médaillons de l'empire romain. Paris 1878. S. 135.

Behandlung des Flachbildes ist aber nicht „charakterlos", sondern sie beruht auf dem bis zur letzten Folge getriebenen Grundsatze, nur mit möglichst wenig geneigter Fläche zu arbeiten. Was sonst an Mängeln hervortritt, beruht auf seiner schon hervorgehobenen Unkenntnis des menschlichen Knochenbaues und des dadurch mitbedingten Strebens zur Vereinfachung aller Linien und Formen. Umgekehrt ist das Gewand der Eintracht auf der Rückseite reichlich geritzt ausgeführt, und noch aus der Abgeschliffenheit des unbefriedigenden Gusses, besonders aber aus der Abbildung bei Köhler ist die saubere Arbeit des gewandten Goldarbeiters zu erkennen. Hätten wir nur einen Abguß dieser Schaumünze Lauranas von der Vollkommenheit der Peter Martinschen auf Renat, so würde in dieser wohl sehr deutlich die Überlegenheit des ersteren über den letzteren offenbar werden, während es uns jetzt sogar schwer fällt, darin etwas Besseres als irgend eine der anderen Münzen Lauranas zu erblicken. —

Heiß, S. 33, führt zu diesem Stück eine Abwandlung an, die sich ebenfalls im Pariser Münzkabinett befindet und bei gleicher Vorderseite auf der Rückseite das Wappen Frankreichs mit der Königskrone und der Kette des Heiligen Michael mit der Umschrift

SANCTI . MICHAELIS: ORDINIS . INSTITVTOR . 1469

führt.[1]) Armand[2]) erklärt sie für eine Arbeit der 1500. — Schrift und Ausführung sind ganz unlauranisch; auch war ja Laurana, als der König 1469 den Orden des Heiligen Michael stiftete, in Sizilien und kam nicht vor 1475 nach Frankreich zurück, wo er mit anderen Dingen beschäftigt war.

VIII. Die Schaumünze auf Johann Kossa 1466.[3])

1. Vorderseite: Brustbild des Johann Kossa nach rechts im Alter eines Sechzigers mit Mütze, die einen Pelzsaum hat (wenn dies nicht die Haare des Kopfes sein sollen). Das rechte Ohr auffallend groß.

   Die Umschrift lautend:

   * ECCE COMES TROIE . VICEREX QVOQVE COSSA IOHANNES

2. Rückseite: Lorbeerkranz in doppelter Richtung, oben und unten mit doppelter Schleife. Innerhalb des Kranzes zwei senkrechte in einander verschlungene Hufeisen eins über dem andern, die in der Mitte gebrochen sind. Im Felde links darin ein großes

   I rechts C (= J[ohannes] C[ossa]).

---

[1]) 65 mm.

[2]) S. 41.

[3]) Durchm. 83 mm. — Erz: Dresdener Museum. Abb. 24, 1. — Heiß S. 35. Armand S. 40 No. 2. („Durchm. 80 mm"). — Abgeschliffen und schlechter Guß. — Über sein Leben Lecoy de la Marche, Le Roi René I 170—533 usw.

Unterschrift links: FRANCISCVS . LAVRANA FECIT
rechts: ANNO DNI . MCCCC LXVI

Der treue Begleiter Renats, der schon bei der Übergabe der Neuen Burg an Alfons von Aragon die Vermittlerrolle gespielt hatte, führte im Wappen das Doppelhufeisen, wie es Heiß aus de Quatrebarbes anführt.[1]) Auch hier sitzt der nicht unlebendige Kopf mit dem kraftvollen Munde, dem energischen Nasenzuge, der ausgeprägten Braue und dem großen Ohre gut in der Fläche. Die Arbeit ist sorgfältiger als auf der Kehrseite. Der Lorbeerkranz ist mit seinen dünnen, spitzigen, formelhaften Blättern recht leblos, ebenso und flüchtig daran die lang flatternden Bänder. Wenn in dem Ganzen bei wenig Erfindung eine gewisse Kraft des Ausdrucks herrscht, so wird man wieder berücksichtigen, wie weit Lauranas Kunst durch die Wünsche und Vorschriften des Auftraggebers gebunden war. —

Der Vollständigkeit halber seien schließlich ein paar zweifelhafte Werke, zuerst

IX. Die Schaumünze auf Johann von Matheron († nach 1490)

erwähnt, die Friedländer[2]) nach einer Abbildung bei Fauris de St. Vincens[3]) dem Laurana geben möchte.[4])

1. Vorderseite: Brustbild des Gesandten Johann von Matheron[5]) mit Mütze; um den Hals eine Kette mit Patriarchenkreuz. Umschrift:
IO . MATHAROM . D . DE . SALIGNACO . EQVES . IVRIV . DOCTOR
COMES PALLATINII
2. Rückseite. Der Gesandte sieht in Rüstung mit Mantel und Kette, auf dem Kopfe eine Mütze, nach vorn. Die Rechte hält ein aufrecht gekehrtes Schwert, die Linke ein Buch vor die Brust. Zu seiner Rechten steht sein Wappen am Boden; zu seiner Linken wächst eine Lilie mit drei Blumen, einer Krone um den Stengel, um den sich eine Schriftrolle windet mit den Worten FIDES SERVATA DITAT. Zu Füßen der Pflanze ein kleiner Hund.

Namentlich die Figur dieser Kehrseite sei „in ihrer etwas steifen Anordnung" den Arbeiten Lauranas ähnlich. Ein Urteil darüber lediglich nach der Abbildung ist wohl kaum zulässig; dies um so weniger, als Fauris anführt, die Arbeit sei er-

[1]) Oeuvres complètes du Roi René I. 77—78 d. Einl.: „Deux crampons, ou fers de cheval d'azur entrelassez l'un dans l'autre." Der Bruch wäre also eine Anspielung auf seinen Tod.

[2]) Berl. Jahrb. III (1882) S. 204.

[3]) Monnaies et médailles des comtes de Provence. Médailles et jetons frappés en Provence.

[4]) Durchm. 85. Keine Angabe, wo die Schaumünze sich befindet.

[5]) Über seine Persönlichkeit vgl. [Achard], Hommes illustres de la Provence. 1786. I. 498—499. Vallier, Mém. acad. Aix. XII (1882). 90—95.

haben, was geradewegs Lauranas Art zuwiderlaufen würde. Soweit sich nach der Abbildung ein Urteil zu bilden möglich ist, läßt sich kaum an ihn denken. Auch die Jahreszahl würde einige Schwierigkeit machen. Nach Fauris könnte die Münze erst nach 1474 entstanden sein, da Matheron den Orden St. Johannis vom Lateran trage, der ihm 1474 verliehen wurde. Wir hätten dann neben allem übrigen noch anzunehmen, daß diese Schaumünze das einzige Stück Lauranas ist, das er während seines zweiten Aufenthaltes in Frankreich anfertigte. — Ebensowenig kann ich ein Urteil abgeben über

X. Die Schaumünze eines Unbekannten,[1])

die Armand aus stilistischen Gründen dem Laurana zuspricht. Sie trägt das Brustbild eines Vierzigers nach rechts, bartlos, in Mütze und Rock, mit der Umschrift:

HIC . IN . TERRIS . MERVIT . SIBI . NOMEN . OLIMPI[2])

Nach Milanesi stelle das Brustbild den Baldassare Olimpo der Alessandri von Sassoferrato vor, einen Franziskaner, Prediger und Dichter, von dem einige Werke 1522 und '23 gedruckt seien. Man könne indes schwerlich in ihm einen Zeitgenossen Lauranas erblicken. Dies Bedenken ist hinfällig, denn Balthasar starb 1493.[3]) Übrigens bemerkt Armand keine Ordenstracht an ihm. —

Damit ist unsers Meisters Tätigkeit auf diesem Gebiete erschöpft; weder vorher noch nachher werden uns noch Schaumünzen von ihm bekannt. Sowohl in Sizilien als auch während seines zweiten Aufenthaltes in Frankreich — wenn wir von dem zweifelhaften IX. Stücke absehen — war er anderweitig in Anspruch genommen. Auf italienischem Boden aber, den er noch einmal für ein paar Jahre von Sizilien aus betrat, waren längst eine ganze Schar von trefflichen Künstlern in diesem Fache tätig, die ihm wie Peter Martin den Rang abliefen.

Stellen wir nun die schon erwähnten einzelnen Züge zusammen, in denen sich diese beiden Meister bei aller Ähnlichkeit des ersten Eindruckes unterscheiden, so ergibt sich, daß Lauranas Köpfe durchweg innerlich belebter erscheinen und im ganzen feiner aufgefaßt sind. Sein Stil liebt, wie wir sahen, die Zurückführung des Körperlichen auf möglichst wenig geneigte Flächen, einfache Linien und Formen. Dabei wagt er sich an kühnere Aufgaben im Sinne Pisanellos verständig genug nicht heran, und wenn er es tut, wie bei der Rückseite von IV, so gelangt er bald an die Grenzen seines Talents (die Konkordia von VII ist keine

[1]) Durchm. 81 mm. — Sammlung Taverna (Erz?), Mailand. — Armand II, 42 und III, Suppl. S. 6—7. — Nur Vorderseite. (Mir unbekannt geblieben.)

[2]) Dem Hexameter fehlen die beiden ersten Silben: Setzt man dafür den Namen Balthasar ein, so ergibt sich kein leidlicher Vers.

[3]) Vgl. Chevalier, Répertoire. Moyen-âge. Paris 1903. 418 „Balthasar de Florence". Er verweist auf Sbaralea, Supplem. script. Francisc. Roman 1806. '107: Hier sind aber der 1493 † Balthassar Florentinus und Balthassar Olympius zwei verschiedene Persönlichkeiten.

eigene Erfindung[1]. — Seine Schrift ist im ganzen etwas fetter und untersetzter als die Peters, der sie im übrigen sehr gleicht. Die trennenden Punkte sind dagegen bei Peter meist etwas stärker. Das S Lauranas hat im unteren Teil häufig einen kurzen, wagrechten, oft auch eher abwärts als aufwärts gehenden Haken gegenüber dem aufwärts geschwungenen des Peter Martin. Die Köpfe „sitzen" anders bei Laurana, als bei Peter. Sie sind kleiner, mehr nach vorn geneigt, und das Streben nach Vereinfachung der Linien bringt es mit sich, daß bei Laurana der Gegensatz zwischen der bewegten Gesichtslinie und der rückwärtigen Linie größer ist, als bei dem mehr naturalistisch abschreibenden Lombarden. Während ferner die runde Abschnittlinie der Brustbilder bei letzterem mit dem Münzrund konzentrisch ist, hat das Rund des Brustbildes bei Laurana einen größeren Halbmesser, wie es schon bei Pisanello der Fall ist. Dadurch wird dann eine gefälligere und weniger steife Verteilung von Schrift und Kopf erzielt als bei Peter. Wie denn auch Laurana dem Veronesen insofern näher folgt, daß der Kreisausschnitt seines unteren Brustbildrundes nicht mehr als $^1/_5$ zu betragen pflegt, während es bei Peter Martin meist auf mehr als $^1/_4$ steigt. Aus alledem ergibt sich, daß Laurana auf diesem Gebiete dem Lombarden überlegen ist, wenn er ihm auch insofern nachsteht, daß kein einziges wirklich gut erhaltenes Stück seiner Schaumünzen erhalten zu sein scheint.

2. LE PUY STE. RÉPARADE.

Mit dem Anfertigen der acht Schaumünzen können nun unmöglich sechs Jahre einer künstlerischen Tätigkeit ausgefüllt worden sein, die in die Zeit der besten Schaffenskraft Lauranas fallen. Es ist denn auch dem unermüdlichen Urkundenforscher, dem Abte H. Requin in Avignon gelungen,[1]) einen Vertrag ausfindig zu machen, aus dem hervorgeht, daß unser Meister im Jahre 1464 noch einen anderen, freilich nur unbedeutenden Auftrag erhielt, den er für Le Puy-Sainte-Réparade, ein Dörfchen bei Aix, auszuführen übernahm. Es wird einer von mehreren gewesen sein.

Wir folgen Requin[2]) in seinen Angaben über Art und Auftrag.

Am 10. November 1464 finden wir Laurana in dem genannten Dorfe, das im Durance-Tal fast der kleinen Stadt Pertuis, einem Lieblingssitze Renats, gegenüber liegt. Le Puy-Sainte-Réparade lag damals auf der Spitze eines einzelnen und unzugänglichen Hügels, der durch Mauern und eine Burg stark verteidigt war. Während der Religionskriege ist das alles von Grund aus zerstört, und heute steht nur mehr ein Stück Mauer von 15 Metern Höhe, das man im Lande die Nadel („l'Aiguille") nennt. Damals war Schloßhauptmann der Edle Fabriz von

---

[1]) Documents inédits sur le sculpteur François Laurana. Paris 1901.

[2]) S. 5.

Gaeta, Herr von Bouc (bei Arles), der mit dem Hause Anjou von Neapel eingewandert war und in der Provinz festen Fuß gefaßt hatte. War er mit Laurana befreundet und zog er ihn zu sich in die ihm anvertraute Burg? Es ist um so eher möglich, als Renat sich damals in Anjou[1]) aufhielt und mehrere Jahre von Aix abwesend war. Jedenfalls befindet sich Laurana seit dem 10. November 1464 in Le Puy. Denn an diesem Tage mietet er dort ein Weingut für zwei Jahre[2]) und verpflichtet sich, unterhalb der Festungsmauer des Dorfes an einer Stelle namens Gacharella für 40 Gulden eine öffentliche Wasserleitung anzulegen. Die Schmuckformen daran waren nicht reicher als die Mittel der Gemeinde: sie bestanden in der Hauptsache aus zwei Greifen und den Wappen Renats wie des Fabriz und seiner Gattin, Requin meint aus Erz; aber dafür fehlt jeder Anhaltspunkt. Vielmehr würden sie dann recht kostspielig geworden sein, und daher ist die Annahme erlaubt, daß es sich um steinerne Flachbilder handelt. Ein Brunnen bildet den Abschluß einer Wasserleitung mit zwei Sammelbecken, Röhren und einer Tränke, die sich an den Springbrunnen anschloß. Eins der Sammelbecken war schon vorhanden und brauchte nur ausgebessert und wasserdicht gemacht zu werden. Außerdem war ein zweites neu anzulegen neben jenem mit drei Bogen und von genau angegebenem Maße. Beide Sammelbecken waren durch eine Leitung mit dem Sammelbecken des Springbrunnens zu verbinden, und zwar sollen sie so geräumig sein, „quod unus homo possit intrare et curare". Das am Springbrunnen befindliche Becken befand sich im Felsen, entließ sein Wasser ebenfalls durch zwei Greifen und war durch eine Tür zugänglich „per quam possit intrare unus homo". An diesem Sammelbecken im Felsen waren die genannten Greifen und Wappenschilder angebracht: davor eine Tränke. Der Platz um den Brunnen sollte geebnet und gepflastert und an einer Ecke eine Waschvorrichtung angebracht werden. Kalk, Sand und Steine, die die Tragkraft eines Menschen übersteige, mußte die Gemeinde herbeischaffen, auch den Platz ebnen usw.

Alles das um 40 Gulden herzustellen, war wohl kaum möglich, und wir müssen annehmen, daß der Schloßherr oder der König einen Zuschuß gab. Auch versteht man nicht, wie Laurana mit einer so geringen Summe zwei Jahre hätte haushalten und außerdem noch alle genannten Arbeiten (mit Ausnahme der Einebnung und der Lieferung von Kalk, Sand und großen Steinen) „suis propriis sumptibus facere et ministrare" können? Vielleicht war eine größere Arbeit in der Nähe, sei es in Le Pertuis oder — 5 km entfernt — vielleicht in La Tour-d'Aigues auszuführen, wo sich noch heute ein in Trümmern liegendes Schloß der Auflebung befindet. Immerhin lernen wir hier den Künstler der Beatrix-Büsten als den Baumeister einer sehr bescheidenen Wasserleitungsanlage kennen und er-

[1]) Wir wissen ihn vom 16. Juni bis 27. August 1464 in Bar-le-Duc: S. oben, wo sich auch Peter Martin aufhielt.

[2]) Die Urkunde hierüber ist bei Requin nicht abgedruckt. S. 6. Sie befindet sich nach schriftlicher Mitteilung Requins in demselben Register wie der Vertrag über die Wasserleitung.

fahren von neuem, daß man in jenen Tagen keine Arbeit zu gering achtete, mochte sie rein künstlerische Anforderungen stellen oder so ins Praktisch-Technische übergreifen, wie es die Anlage einer Wasserleitung für ein Dorf oder die Anfertigung von Kanonenkugeln für den Papst und ähnliche Dinge erforderten.

Von Lauranas Werk in Le Puy ist nichts mehr vorhanden. Die Mauer liegt in Trümmern. Dazwischen wächst das Gras und wildes Gebüsch. Nur eine Aushöhlung von 4—5 m Tiefe unterhalb des Felsens, auf dem die Mauer hinlief, zeigt uns die Stelle eines der alten Sammelbecken. Ein Rohr ist in die Wand eingelassen, und tropfenweise rinnt das Wasser in eine Butte, aus der die Hirten der Umgegend ihre wenigen Schafe tränken. —

In Le Puy wird wohl die Schaumünze auf Kossa (VIII) 1466 entstanden sein. Dann scheint es an Aufträgen gefehlt zu haben. Möglich, daß Lauranas getreuer Mitarbeiter Dominik Gajini, der seit 1463 (1460?) in Palermo nachweisbar ist, ihn hatte wissen lassen, daß es in Sizilien bessere Arbeitsgelegenheit gäbe. Nehmen wir an, daß Laurana seinen Mietsvertrag auf zwei Jahre ausnutzte, wie es seine scheinbar nicht glänzende Lage an die Hand gibt, so verließ er Frankreich erst Ende des Jahres 1466. Er siedelt nach Sizilien über, wo er allerdings schon 1467 nachzuweisen ist. Auch diese Reise wird er von Marseille zu Schiff ausgeführt haben.

V.

SIZILIEN.

1. PARTANNA UND SCHACKA.

Für unser heutiges Empfinden hat das weite Wandern eines Künstlers von Dalmazien nach Florenz und Genua, von dort nach Neapel und weiter nach Frankreich bis hinunter nach Sizilien und wieder hinauf nach Neapel und Frankreich nicht das Erstaunliche, das ihm anhaftet, wenn wir uns in die Zustände versetzen, die vor 450 Jahren obwalten. Wie haben wir es uns denn vorzustellen, daß der in einem auch damals unbedeutenden Dorfe im Innern der französischen Provinz tätige Künstler plötzlich nach Sizilien verschlägt? Das war für jene Zeit eine Weltreise. Die Beantwortung dieser Frage ist nicht so einfach, wie es für uns Modernen, die an Post und Telegraf, Dampfschiff und Eisenbahn gewöhnt sind, den Anschein hat. Zwar können wir mit soviel Sicherheit, wie es in derartigen Dingen überhaupt gibt, die Verbindung zwischen Laurana und Sizilien in der Persönlichkeit Dominik Gajinis finden, mit dem wir uns Laurana wieder wie in Florenz, Genua und Neapel auch während seines Aufenthaltes in Sizilien in künstlerischer Zusammenarbeit eng verbunden, ja in einer Art geschäftlicher Gemeinschaft denken müssen. Aber wie nun diese Verbindung hergestellt wurde, wie Laurana es erfuhr, daß sich ihm in Sizilien ein dankbares Arbeitsfeld erschließen würde, und zur Übersiedelung dahin sich bewegen ließ — ob etwa durch Peter Martin von Neapel aus oder durch Nachrichten, die ihm Dominik zukommen ließ oder auf andere Weise, das entzieht sich unserer Kenntnis. Vielleicht verbreitete sich eine derartige Nachfrage nach künstlerischen Kräften in jenen Tagen nicht viel anders wie heute, wenn es sich um „Italiener" für Eisenbahn- und Brückenbauten handelt. Es ist erstaunlich, wie schnell derartige Dinge in die Kreise der Beteiligten dringen, und mit welcher Geschicklichkeit die Leute sich in der Fremde, „auf der Walz" zurechtfinden, sich einander helfen und an Ort und Stelle gelangen. Nun bestand nach Palermo um diese Zeit offenbar ein

reger Zug von Bauhandwerkern und Bildhauern, und es kann uns nicht Wunder nehmen, wenn wir eine ganze Anzahl von Meistern dort antreffen, die aus den zwei Mittelpunkten italienischer Maurerkunst stammen, den Orten vom Komer- und Luganersee im Norden, von La Cava und Umgegend im Süden. Eine ganze Schar von Lombarden hat di Marzo in seinem vortrefflichen Werke über die Gajini[1]) zusammengestellt; auch an Kavesen und Spaniern fehlt es nicht.[2]) Ein Perusino de Jordano[3]) von La Cava, der mit Peter Speziale den Vertrag vom 27. Mai 1468 über einen Turmbau schließt, scheint mit unserm Baumeister der Neuen Burg Onofrio de Jordano verwandt zu sein, den wir schon in Ragusa tätig antrafen. Auch ist es möglich, daß sich unter dem Giovanni Lombardo der Urkunde vom 3. Dezember 1468 (1469), dem Magister Joannes de Como vom 14. Juni 1476 oder dem Giovanni Pietro Lombardo, der 1473 dem Anton Ventimiglia in Palermo ein Haus baut,[1]) der von Neapel her bekannte Pere Johann verbirgt (S. 205). — So mochte auch durch die von Mund zu Mund gehende Zeitung der Fachgenossen Laurana auf Sizilien und die dort reichlich winkende Tätigkeit aufmerksam gemacht worden sein. Eine große Rolle spielten dann aber auch, namentlich wenn es sich wie bei Laurana, um einen Meister handelt, der den Fürstenhöfen nahestand, die Gesandten und die großen adligen Herren, die als Träger der zwischenstaatlichen Politik die Verbindung von Hof zu Hof herstellten und sich auch gelegentlich, wie wir es bei Andreas von Aquila sahen (S. 198 ff.), mit der Empfehlung tüchtiger Künstler befaßten. Daß derartige Verbindungen zwischen Renat und den Großen Neapels und Siziliens zahlreich bestanden, ist bei dem Verhältnis der Anjoinen zu der den Aragonen feindlichen Partei der Barone und ihren Ansprüchen auf Neapel selbstverständlich. Und so mag denn der eine oder andere sizilische Große, der von Palermo nach Neapel und Frankreich ging und mit den bedeutenderen Meistern befreundet gewesen sein mag, unseren Künstler überredet haben, den Hof Renats, den schon Peter Martin drei Jahre vorher verlassen hatte, mit einem reicheren Lohn versprechenden Arbeitsfelde zu vertauschen.

Die erste Kunde, die wir von Franz Laurana in Sizilien haben, ist erst in neuester Zeit durch G. di Marzo bekannt geworden.[4]) Sie weist nach Schacka. Die von di Marzo gefundene Urkunde besteht aus der Erledigung einer an den Vizekönig Lopez-Ximenes de Urrea in Palermo gerichteten Beschwerde Lauranas vom 22. Mai 1468, I. Indic., „pro magistro Francisco Laurano sculptore", aus der hervorgeht, daß man den Meister für Arbeiten, die er im Auftrage des Herrn von Partanna dort ausgeführt habe, nicht nur nicht bezahlt, sondern ihm zwei ihm gehörende Standbilder widerrechtlich behalten habe, die er ebenfalls

[1]) I. S. 21 ff.

[2]) I. 24.

[3]) Di Marzo, J. Gagini I. 22.

[4]) Arch. stor. siciliano. XXIX (1904) S. 461. Vgl. S. Agati, La Tribuna Illustrata vom 18. September 1904. E. Mauceri, L'Arte VII (1904). S. 509. — E. Mauceri und S. Agati, Rassegna d'arte VI (1906). S. 1 ff.

zurückfordert. Er sei auf diese Weise gezwungen gewesen, nach Schacka zu gehen, um dort andere Aufträge auszuführen. Der Vizekönig entscheidet zu seinen Gunsten.

Diese Urkunde wirft ein helles Licht auf die Widerwärtigkeiten, mit denen ein Künstler in jenen viel gepriesenen Tagen der höchsten Kunstblüte zu kämpfen hatte. Zugleich aber setzt sie uns auch in den Stand, die Laufbahn unseres Meisters mit ziemlicher Genauigkeit zu verfolgen.

Wenn er Frankreich erst Ende 1466 verließ, und schon am 24. Mai 1468 eine Beschwerde wie die oben angeführte erledigt ist, so kann er sich in Palermo nicht lange aufgehalten haben, sondern die erste Stätte seines Wirkens war Partanna, eine jetzt von der Heerstraße östlich der Eisenbahn Palermo nach Kastelvetrano ab gelegene stille Bergstadt, die von Alters her durch die Herren von Graffeo (Grifeo) regiert wurde. Womit er dort beauftragt war, kann erst näher bestimmt werden, wenn der Wortlaut der Urkunde di Marzos vorliegt, ebenso wie die Frage zu erledigen wäre, ob die von den Herren von Partanna zurückbehaltenen Standbilder eben diese Arbeiten sind, oder ob eine Bezahlung erfolgte, und das eine oder andere Werk Lauranas in Partanna verblieb. Was dort noch vorhanden ist und mit unserem Meister möglicherweise in Verbindung gebracht werden kann, ist sehr wenig, nämlich ein Wappen der Graffeo im Hofe der alten Burg, ein marmornes Weihwasserbecken in der Hauptkirche (und eine Gottesmutter in der Karmelitenkirche nahe beim Krankenhaus).

Das Wappen ist hoch in der Wand eingelassen, verrät aber die Hand eines tüchtigen Meisters. Es besteht aus einem auf die Spitze gestellten Rhombus, auf dem sich der Wappenschild mit Decke und Zier befindet. Der Schild ist zweiteilig und zeigt im unteren Teile drei rechte blaue Schrägbalken auf Goldgrund, im oberen einen nach rechts schreitenden schwarzen Greifen ebenfalls auf Goldgrund.[1]) Es steht nichts im Wege, die Arbeit unserm Meister zu geben.

Das gleiche kann von dem schönen marmornen Weihwasserbecken der Hauptkirche von Partanna behauptet werden. Es ist sehr einfach und besteht aus einem unterwärts mit Riefen versehenen Becken auf einfach profiliertem Fuß. Sein getreues Abbild findet sich auf dem oberen Flachbilde des linken Weihwasserbeckens im Dome von Palermo, das die alljährliche Weihe des Wassers darstellt, und von dem noch die Rede sein wird.

Was dagegen die Gottesmutter in der Karmelitenkirche angeht, so zeigt sie nur die rohe Hand eines einheimischen Nachahmers unsers Meisters, der uns also auf diese Weise die Spuren seiner Tätigkeit vermittelt. Wohin diese „Volkskunst" führte, mag man aus der Abbildung ersehen, der wir zur Erläuterung nur noch hinzufügen, daß sie in geradezu barbarischer Weise mißhandelt und verschmiert ist.[2])

[1]) Vgl. die Wappentafel II, 5 in Savasta-Cusmano, Caso di Sciacca. Sciacca 1880.

[2]) Höhe ohne Sockel etwa 1,20 m. Der Sockel mit den abgestumpften Ecken Lauranas. Vorn fehlt das Relief links und rechts die Verkündigung. Ursprünglich bildeten Sockel und Gottesmutter ein

Die Graffeo verschwägerten sich frühzeitig mit den Adligen von Schacka, wie denn zwischen beiden Städten ein enger Verkehr nachweisbar ist. So finden wir Heiraten der Graffeo mit den Perollo, den Tagliavia und den Montaliana von Schacka, was dazu führte, daß sie in Schacka ein großes Haus machten, und dort Paläste und reiche Kapellen, wie die des Gekreuzigten im Dom, errichteten. Auch mit der edlen Familie der Cubici, die ihrerseits in Schacka eine Kirche der Gnadenmutter und einen dreitorigen Palast in der Nähe eines der Stadttore erbauen, sich auch wiederum mit den Tagliavia verschwägern, sind sie durch Heirat verwandt. Als dann der erste „Handel von Schacka" ausbricht, flüchteten die Frau und Kinder des Perollo in das Haus seines Vetters Andreas Graffeo in Partanna; und auch im zweiten Handel von Schacka (1529) stehen die Brüder Hieronimus und Onofrio Graffeo auf Seiten des Jakob Perollo gegen die Luna.

Bei so engen Beziehungen zwischen den Großen der beiden Städte ist es nichts auffallendes, Laurana von der Stadt, wo man ihn nicht zahlte und seine Arbeiten widerrechtlich mit Beschlag belegte, nach Schacka übersiedeln zu sehen, was wir gegen Ende des Jahres 1467 oder Anfang 1468 ansetzen dürfen. Zwar werden es die Graffeo nicht gewesen sein, die unseren Meister empfahlen, wohl aber mögen es die Ventimiglia oder irgend eine andere der zahlreichen hier ansässigen und ringsum verschwägerten Adelsfamilien getan haben.

Von den Arbeiten, die der Meister in Schacka ausführte, spricht unsere Urkunde nicht; wir sind also auf stilkritische Untersuchung angewiesen. Di Marzo war ursprünglich geneigt, einen Altar in der Margaretenkirche (am Westeingange der Stadt) Franz Laurana zuzuweisen, ist aber von dieser Ansicht zurückgekommen, wie er mir mündlich mitteilte. Auch E. Mauceri und S. Agati[1]) hielten ihn in seinem baulichen Ganzen für ein Werk der 1500.[2]) Es würde das freilich nicht ausschließen, daß entweder die Hauptgestalt der Heiligen oder andere Teile aus früherer Zeit stammten, indem die bauliche Umrahmung erst später hinzugefügt worden wäre. Allein, eine nähere Prüfung des bildhauerischen Teils zeigt deutlich, daß wir es mit einer Künstlerwerkstatt zu tun haben, die allerdings auf den Schultern Lauranas und Dominik Gajinis steht, diesen also in der Zeit nachfolgte.

Was zunächst die Stätte selber betrifft, an der wir den Altar finden, die

Stück: vor 6 Jahren sägte man es durch, um das Bild bei einem Bittgang tragen zu können. Die Gottesmutter bewahrt einige der Eigenarten lauranischer Kunstübung: so die geschlängelten Faltensäume, das geknickt aufstoßende Gewand, die steife rechte Hand. Der Hals ist lang, der Bauch etwas herausgedrückt. Die Augen sind mandelförmig. Das einst unbekleidete Kristkind trägt jetzt einen Schurz aus Blech. Die Haare gehen wie bei Laurana über die Ohren ins Gesicht, aber von oben nach unten. Die Krone ist mit dem Kopfe ein Stück — Das interessanteste an dem sehr plumpen Werk war mir, daß der Küster es noch wie vor Alters mit ymatge bezeichnete.

[1]) Rassegna d'Arte VI (1906). S 2.

[2]) Die Gestalt der Heiligen Margarete selbst aber könne, wie auch di Marzo annahm, von Laurana sein. So und nicht anders habe ich die Herren in meinem Aufsatz,. Ztschr. f. b. Kunst 1906, S. 194, verstanden, wonach ihr Streitbrief im Giornale d'Italia 12. VII. 1906 zu berichtigen ist.

Margaretenkirche, so gibt Agati auf Grund des Vito Amico[1]) an, sie sei zur Zeit des Wilhelm Peralta, Herren von Schacka, gegen Ende der 1300 durch die Freigebigkeit seiner Gemahlin Eleonore von Aragon entstanden. Der genannte Wilhelm, gemeinhin der große Wilhelm (Guglielmone) genannt, war ein äußerst tätiger Herr, und in dem Wenigen, was wir von ihm wissen, spiegelt sich die Natur eines echten Mannes der 1400 wider. Sein Vater Wilhelm, ebenso wie sein Sohn ein lebhafter und energischer Herr, vermählte sich mit Aloisia, der Tochter des edlen Mattäus, Grafen von Sclafani und Adernò[2]), den er beerbte, und lebte, nachdem er mit Mattäus Perollo, der ebenfalls eine Tochter des Grafen von Sclafani geheiratet hatte, sich einige Zeit herumgestritten und dann gütlich auseinandergesetzt hatte, mit diesem zusammen in Schacka. Sein Sohn, der große Wilhelm, errichtete dort die mächtige Feste, die unter dem Namen der Neuen Burg noch heute unsere Bewunderung erregt. Ebenso gründete er das Kloster zur Heiligen Maria dell' Itria, das Große Kloster, das er mit sehr reichen Pfründen und mit zwei, nach anderen gar mit drei Stacheln der Dornenkrone unseres Heilandes ausstattete, so zwar, daß es nicht nur zum Unterhalt einer ganzen Schar von Nonnen, sondern auch dazu reichte, alljährlich eine Woche und zwei prunkvolle Umgänge zur Feier der genannten Dornen zu veranstalten. Er vermählte sich am 30. Oktober 1388 mit der Infantin Eleonore von Aragon, Tochter des Herzogs Johann von Randazzo, zweiten Sohnes des Königs Friedrich II. von Sizilien[3]) und setzte durch seine große Machtentfaltung den König Martin in nicht geringe Verlegenheit: das Ergebnis war, daß er, von diesem zum Rebellen erklärt, in tiefster Ungnade zu Caltanisetta verschied. Sein Sohn Niklas Peralta, der die Tochter des Grafen Manfred von Kiaramonte von Schacka, Elisabet, heiratete, deren Heiratsgut noch den Reichtum der Peralta vermehrte, endete indes sein Leben ausgesöhnt mit dem Könige und hinterließ seine unermeßlichen Besitztümer seinen drei Töchtern Johanna, Margarete und Konstanze. Johanna starb früh.[4]) Margarete aber heiratet auf Befehl des Königs Martin dessen Verwandten und Günstling, dem sie die reiche Grafschaft Kaltabellotta zubringt, Artale di Luna. Da aber der aus ebenso mächtiger Familie in Schacka entsprossene Johann Perollo, der Sohn des oben erwähnten Mattäus Perollo und Herrn von Kastellamare am Golf usw., ebenfalls Ansprüche auf die Hand der Margarete Peralta macht, so entwickelt sich aus diesem Zwist der erste blutige Handel von Schacka, der am 6. April 1455 ausbricht, als man gerade die Dornen der Heilandskrone im feierlichen Umgange durch die festlich belebte Stadt trägt. Die Stadt teilt sich in zwei Parteien, und der Streit nimmt eine derartige Ausdehnung und Wildheit an, daß

[1]) Dizionario topografico, Vol. II.

[2]) Savasta, Caso di Sciacca. Ristampato etc. da B. J. Cusmano. Sciacca. 1880. S. 113.

[3]) Vgl. Inveges, Palermo nobile. f. 369: „per contratto negli atti di Notar Gioachino Agliata a 30 ottobre I indic. dell' anno di nostra salute 1388 trasuntato in Palermo a 14 gennaio VII Ind. dell' anno 1406.“ — Savasta, S. 114.

[4]) Dem widerspricht das bei Mugnos, Teatro usw. S. 348 Angeführte.

schließlich der König Alfons von Neapel 1458 die Haupträdelsführer beider Familien aus der Heimat verbannte, um Ruhe zu schaffen. Die Luna gehen nach Rom, die Perollo nach Frankreich. Auf Bitten der Stadt zurückberufen, halten sie Frieden und Freundschaft: aber in dem folgenden Geschlecht lodert die Flamme des alten Hasses von neuem auf, und im Jahre 1529 bricht der zweite Handel von Schacka aus, den Karl V. nur mit Mühe unterdrückte.

Entgegen der Annahme, die Margaretenkirche sei durch den großen Wilhelm und Eleonore von Aragon erbaut, steht die Angabe, sie sei von Anton Pardo errichtet worden. Mit dem Könige Martin waren 1392 eine ganze Reihe von spanischen Rittern nach Sizilien gekommen, unter ihnen die Familie Plaia, dann der oben genannte Artale di Luna, der eigentliche Veranlasser der Händel von Schacka, ferner Anton Pardo und Anton Arnao, „ersterer Gründer der Margaretenkirche, letzterer der Karmelitenkapelle in Schacka.[1]) — Jedenfalls hat sie ihre ursprüngliche bauliche Eigenart vollständig eingebüßt, nachdem sie von Horaz Ferraro gegen Ende der 1500 gänzlich umgebaut und auch später noch mit „herrlichem Stuck" geschmückt worden ist.[2]) Heute ist sie baufällig und wird zum Gottesdienste nicht mehr benutzt.

In der Kapelle rechts vom Eingang befindet sich der Margaretenaltar, dessen Aufbau unmittelbar an die Gajini-Altäre in S. Cità und im Dom von Palermo erinnert: von ersterem ist er in der Tat nichts anderes als eine wenig veränderte Abschrift, und da dieser auf den florentinischen Altären der Rossellino-Majano Werkstatt in Montoliveto und dem Rocko-Altar in der Lorenzerkirche zu Neapel beruht, so ist der Stammbaum deutlich zu verfolgen. Die Ausführung ist wenig hervorragend, knüpft aber so offenbar an die Werkstatt Anton Gajinis an, daß wir ihr das Werk zuweisen dürfen. Die Hauptgestalt der Heiligen Margarete ist plump; sie steht auf klobigen Füßen; der mit rundlichen Flächen ausgeführte Faltenwurf ist oberflächlich. Der Kopf geht in die Tiefe. Der Ausdruck ist stumpf, die Augen zu klein, die Brauen kaum angedeutet. Ebenso gehen die in der Bewegung ganz ungeschickten Flachbilder aufs Runde und zeigen keine Kenntnis einer natürlichen Faltengebung. Am besten ist die Enthauptung der Heiligen rechts; sie enthält mehr Leben und Eigenart als die übrigen. Von anderer Hand ist die Staffel, die die Halbfiguren des Schmerzensmannes und von sechs männlichen und fünf weiblichen Heiligen trägt. (Vgl. eine ähnliche ungleiche Einteilung beim

---

[1]) Savasta, a. a. O. S. 130. — Savastas Angaben sind im allgemeinen so zuverlassig, daß sie als stichhaltig gelten dürfen. Er erwähnt die Margaretenkirche auch ausdrücklich im 4. Kapitel, das „Delle fabbriche spirituali della città di Sciacca" handelt, und sagt dort (S. 24): „Die berühmte Kirche der Heiligen Margarete, Jungfrau und Mutter, erbaut und reich ausgestattet von Anton Pardo, Edlen von Schacka; geschmückt mit vergoldetem Stuck und herrlichen Bildern: man verehrt in ihr die Reste der genannten Heiligen und ein Stück vom Holze des Heiligen Kreuzes." Im ganzen hatte die Stadt zur Zeit Savastas (1726) noch 36 Kirchen, deren Beschreibung er für ein anderes Buch Sacrum Saccae Theatrum verspricht (S. 31), das ich nicht habe auftreiben können.

[2]) S. Agati, Rassegna d'Arte S. 2.

Gandolf-Altar des Dominik Gajini in Polizzi 1482.) Die Erinnerung an Laurana schlägt hier etwas deutlicher durch, so daß man an einen in seiner Werkstatt beschäftigt gewesenen Schackesen denken kann. Der Halbakt des Schmerzensmannes mit seiner Schnürbrust ist ohne jedes Verständnis. Die Heiligen zeigen durchweg eine sehr schmale Brust, breites Faltenwerk am Unterkörper, fein ziseliertes Haar, übermäßig große Hände an kurzen Oberarmen, welchen letzteren wir auch bei Lauranas Gottesmüttern wiederfinden.[1])

[1]) An ihn erinnern das Taufbecken („1495") im Dom (I. Kap. links), sowie das Flachbild mit Darstellungen aus dem Leben des Täufers an der Wand dahinter (linkes Weihwasserbecken im Dom von Palermo!), und der gleichen Schule, die auf den sizilianischen Lombarden fußt, gehören wohl die Heilige Magdalena und der Heilige Benedikt dort an. Dieselbe Hand wie am Altar der Margaretenkirche kehrt (nach oberflächlicher Prüfung) an der sog. Madonna del Tempio in der 4. Kap. im Dome links wieder; ihr Sockel ist der seit Laurana beliebte mit abgestumpften Ecken; die Flächen sind in der Mitte mit einer Geburt Kristi, rechts und links mit der Verkündigung geschmückt; er scheint mir nicht recht zugehörig. Am unteren Rande trägt er die Inschrift:

NICOL | AVS GOFREDVS . ET . D . | PERONA FA . . . . RI CONIVGES

Am oberen Rande

l ⌒ ⌒ ⌒ ? S ⌒
PLVS MVIV | ETI NEQVIT | ADECOIS /\ AD DEPLV | SCVLTENODD | TVLLMANVS

Am Eckfelde links ein Wappen: zwei senkrechte mit einem von rechts nach links geschrägten Balken auf blauem Grunde, rechts ein anderes: ein Berg, auf dem rechts ein Wolf, links ein Zirkel mit einem Sterne darüber. Diese Wappen zu bestimmen ist mir nicht gelungen. Man könnte an ein Ehepaar Nicolaus Gofredus und Perona Fa(e)reri denken. Allein das Wappen der Ferreri ist ein steigender goldener Löwe im blauen Felde, das der Ferrari ein ebensolcher mit Krone in rotem Felde (Mugnos, Teatro genologico. Palermo 1647. I 348. 349.), oder — ganz verschieden von Mugnos — das der Ferrari: ein durch goldenen Querbalken geteiltes Wappen, das oben drei goldene Sterne, unten drei von links nach rechts geschrägte Balken mit drei Türmen auf blauem Grunde zeigt, das der Ferraro: eine goldene Brücke mit drei Türmen auf blauem Grunde (Cusmano, Caso di Sciacca. Sciacca 1880. Taf. II. 4. 3. — Der Unterschied rührt wohl von der in viele Nebenlinien verzweigten Familie her, die verschiedene Wappen annahmen. Das einzige unserm linken Wappen ähnliche gehört der (von Mugnos überhaupt nicht erwähnten) Familie Incisa. Es hat aber vier senkrechte Balken anstatt zwei. Ein Friedrich Incisa hält Schacka 1311 unter König Friedrich von Sizilien gegen die Anjoinen und vermittelt den Frieden mit Karl und Robert von Neapel, den er in Rom von Bonifaz bestätigen läßt. Infolgedessen wird er mit den höchsten Würden ausgezeichnet. In den 1400 sind die Incisa mit den Peralta, Ventimiglia und Perollo verschwägert und kommen also mit den edelsten Geschlechtern von Schacka in Betracht. Di Marzo erwähnt (J Gagini II. 24. Anm. 4) eine im Dome befindliche Madonna di Monserrato, die man mit der Madonna del Tempio gleich setzen könnte, wenn er nicht den Sockel mit den „Wappen der Tagliavia" geschmückt sein ließe (und sie als ein Werk Dominik Gajinis anspräche). Das Wappen der Tagliavia ist nach Cusmano S. 190 Taf. III, 9. eine goldene Palme mit sieben Zweigen, zwei Datteltrauben und drei Wurzeln auf blauem Grunde. — Die Gottesmutter über dem Hauptaltar, die Madonna del Soccorso, wurde erst 1860 oder 1861 (Cusmano S. 27. 82 Anm. 1) aus dem Augustinerkloster dahin verbracht. Der Vertrag vom 9. Juni 1503 über ihre Anfertigung aus Dankbarkeit für die Rettung der Stadt aus Pest, Erdbeben und Kriegsnöten ist erhalten: Di Marzo, J Gagini II. 24. Als Stifter werden genannt: Anton Lorefica, Caspar Crisulfo (Cusmano: Gisulfo), Johann Maurici und Johann Anton von Palermo. Die Künstler sind Meister Julian Mancini und Bartel Berrettaro, über die di Marzo I. 103 ff. Auskunft gibt. Der jetzige Sockel mit dem Wappen der Perollo (ein goldener Turm im blauen Felde) ist nicht zugehörig. Nach dem Vertrage bestand der ursprüngliche aus drei Figuren „dimidii relevi", der eines Kindes, eines Engels und eines Dämonen (unius parvuli, unius angeli et demonii); darunter befand sich ein mit drei Geschichten geschmückter Sockel (et cum pede sub predictos pedes ipsius . . contorniato cum tribus historiis). Mit Recht erklärt di Marzo diese Arbeit (II. 24. Anm. 4) für ziemlich schwach, gibt aber den gleichen Meistern die Madonna della Catena (der 4. Kap. rechts), für die wir mit Sicherheit Franz Laurana glauben in Anspruch nehmen zu sollen: S. oben.

Wenn der Margaretenaltar weder als Ganzes noch in seinen Einzelheiten mit Franz Laurana etwas zu tun hat, so liegt die Sache wesentlich anders bei der jetzt an der Nordseite der Kirche befindlichen Marmorpforte. (Abb, 26,1 und 2) Agati gibt sie denn auch (als erster) mit Bestimmtheit dem Laurana, und di Marzo[1]) stimmt dieser Auffassung zu.

Kommt man vom Triumfbogen in Neapel, so ist man erstaunt, hier ein Werk des gleichen Künstlers zu finden, das in seltsamer Mischung noch die Formen der toskanischen Gotik mit denen der frühen Auflebung verbindet. Ganz abgesehen aber von dem persönlichen Geschmack unseres Meisters, der eine gewisse Vorliebe für altertümelndes Wesen hat, erinnere man sich der Schule, von der Laurana ausging, und der Beispiele, die ihm das Florenz der Mitte des XV. Jahrhunderts bot. Man gedenke der Johanniskapelle in Genua und berücksichtige, daß auch vielleicht in Neapel Lauranas Verwendung einzelner gotischer Formen mehr zum Durchbruch gekommen wäre, wenn hier nicht die Aufgabe des Triumfbogens notgedrungen zur Nachahmung eines rein antiken Vorbildes hätte führen müssen, während in Schacka die gegen Ende der 1300 entstandene Margaretenkirche sicherlich eine gotische Formensprache wird geredet haben, mit der Laurana seine Tür in Einklang zu bringen suchte. Weiter ist hier auch ganz wie in Genua der entschiedene Einfluß Dominik Gajinis bemerkbar; namentlich verrät der obere Teil der Tür nicht nur seinen Geist, sondern sogar seine Hand. Und so schwindet denn unser Staunen allgemach, und wir entdecken nun bald nicht nur in der ganzen flach gehaltenen Anlage mit ihren dünnen Säulen und schwachen Profilen ihrer altertümelnden Form, sondern auch in der Vorliebe für einzelne Schmuckformen, die wir schon von Florenz her kennen, und in dem fast ängstlichen, zurückhaltenden Flachbildstil des Figürlichen, das nicht gemeißelt, sondern wie mit dem Grabstichel gearbeitet scheint, die Eigenart unsers Meisters.

Die Tür war einst reich vergoldet und stand wohl ursprünglich nicht an dieser Stelle; wenigstens erscheint sie neu zusammengesetzt; und einige Stücke der Bekrönung fehlen oder sind durch mißverstandene ergänzt. Vielleicht verliefen die Bogenstücke rechts und links vom segnenden Gottvater etwas anders, so daß die beiden jetzt oberhalb frei in der Wand angebrachten Engel innerhalb der oberen Bekrönung neben dem Gottvater ihren Platz hatten. Auch die Verkündigungsgruppe zu beiden Seiten des Bogens hat ihre Bedachung eingebüßt, die vielleicht in das Paar schmückende Engel oder dergl. auslief.

Im übrigen sind wir wieder in Florenz. Da erscheinen die eckigen Säulen wieder, wie sie Dominik und Laurana in Florenz am Weihwasserbecken der Kreuzkirche vom Jahre 1418 (rechte Eingangssäule), an der Eingangspforte von Groß-St. Marien (deren Gottesmutter im Mondbogenfelde in seinen Werken ebenfalls nachklingt) und vor allem an der Taufkirche gesehen hatten, wenn Laurana sie nicht

[1]) J Gagini I. 209 Anm. 2 gibt er sie noch einem Unbekannten vom Ende der 1400 oder Anfang der 1500.

schon von seiner dalmatischen Heimat mitbrachte, wo sie häufig vorkommt. Da ist der Eselsrücken wieder, wie er an der Johanniskapelle von Genua so reichlich verwendet wird; da sind auch die runden Kränze, hier verdoppelt, die als eins der schönsten Schmuckstücke der Antike von den italienischen Künstlern der Auflebung in die Ferne verpflanzt werden, und die geflügelten Engelsköpfe der Pazzikapelle, denen wir überall begegnen, wo Laurana tätig ist. Der Rahmen der Tür ist mit zierlichem Maßwerk geschmückt, das in seiner sauberen Arbeit an französische Art erinnert, und unserem Meister von südfranzösischen Kirchen her in der frischen Erinnerung sein mochte. Das Ganze hat die flache, jede Tiefe ängstlich vermeidende Eigenart des Laurana, der wie kein Zweiter die Welt im Flachbilde sieht und alle Formen möglichst in den Reliefstiel umsetzt, wie er ihn versteht. So ist auch der alte Heilige in der flachen Nische auf einem Kragstein, der mit doppelt geflügeltem Engelskopfe geschmückt ist, behandelt. Der Hirsch zu seinen Füßen deutet an, daß wir es mit dem Heiligen Calógero zu tun haben, dem Liebling und Schutzheiligen von Schacka, der am Berge Kronios seine Einsiedelei hatte. Der Apostel Petrus selber sandte ihn dorthin, um Besessene zu heilen „zu einer Zeit, als der Berg noch Monte Gemmarie hieß, was wilde Palmen bedeutet, und das Gelände daran hieß Sacca. Dort lebte der genannte Calógero gar heilig und starb auch dort, und auf der Spitze nahe bei der heilkräftigen Schwitzhöhle wurde ihm eine Kirche errichtet, die wegen ihrer Wunder vom Volke hochverehrt wurde. Und im Monat Juni kommen hier die Leute aus fast ganz Sizilien zusammen, namentlich Kranke, und gehen zu den Bädern des Heiligen Calógero, wo sie denn oft sofortige und unmittelbare Heilung finden. Daher ist denn auch dort ein Krankenhaus erbaut worden zur Aufnahme der Kranken." In der Kirche befindet sich ein Marmorstandbild des Heiligen, das nach Savasta[1]) „ziemlich kunstvoll ist und wegen der unaufhörlichen Wunder, die es bewirkt, sehr verehrt wird". Die Hirschkuh war des Mönches (Calógeros neugr. = Mönch) Begleiter, wie die des Heiligen Ägidius und so vieler anderer Heiliger, denen er auch eine Heilquelle zeigt.[2]) Auch heute noch wandert das kranke Volk in Massen zur Schwitzhöhle des Heiligen Mönches [3]) — Die Gestalt an der Pforte der Margaretenkirche zeigt in der Arbeit ganz die Hand Lauranas: möglichste Vermeidung von Tiefen, angedrückte, steif im Gelenk sitzende Hände, ein durchgearbeiteter, im Verhältnis zur Größe zu starker Kopf mit langem, seidenem, ziseliertem Barte, Augen ohne Sterne; das lange Gewand in flachen und einfachen Falten, die über die Füße herabfallen und im Knick am Boden aufstoßen, während die Ärmel über das Handgelenk zurückgeschlagen sind.

Über dem Heiligen Calógero befindet sich eine Muschel in einem gotischen Giebel, der das naturalistische Pflanzenwerk wiederholt, wie wir es schon an der

1) ed. Cusmano S. 29. — 1535 von Antonello Gajini. Abgeb. di Marzo, J Gagini I, 420. 503.

2) Vgl. W. Menzel, Christl. Symbolik. Regensburg 1854. I. S. 405.

3) Baedeker, Unteritalien. 1906. S. 335.

Johanniskapelle in Genua kennen lernten (S. 40) und als Fuß des Lesepultes auf den Flachbildern der Mastrantoniokapelle in Palermo wiederfinden werden. Das Dreieck über der Muschel füllt wieder ein Engelskopf, diesmal ohne Flügel, der Giebel selbst aber läuft wieder in einen doppeltgeflügelten Engelskopf aus, dessen abstehende Haare und Schwingen wie „hingeschrieben", an den Palermitaner Sockel Abb. 30,2 lebhaft erinnern. Auch was sich sonst noch an naturalistischem Pflanzenwerk findet, weist deutlich auf die Mastrantoniokapelle in Palermo.

Der linke Türrahmen gleicht im Aufbau und in der Ausführung dem rechten; nur enthält die Nische eine Heilige Magdalena, und die Arbeit erscheint weniger sorglich, so namentlich bei den Händen der Heiligen. Diese spielt im kirchlichen Leben von Schacka keine geringere Rolle als der Heilige Mönch, war sie doch die eigentliche Schutzheilige der Stadt. Der von Julietta, der Tochter des Grafen Roger, errichtete Dom war ihr geweiht und bewahrte als wertvollsten heiligen Rest ihren Daumen. Noch zur Zeit Savastas feierte man ihren Namenstag mit einem 15 Tage dauernden Jahrmarkt, zu dem die Leute aus den entferntesten Gegenden Siziliens herbeiströmten. Bei der Weihe des Doms durch Julietta 1108 wurde das uralte Wappen der Stadt — Agatokles reitet auf einem Schimmel in eine dreitürmige Burg — verändert, wie es noch heute ist: die Heilige Magdalena inmitten zweier an ihr aufsteigender Löwen.[1]

Noch liederlicher wird die Arbeit nach oben hin. Das Mondfeld der Übertür wird durch die Halbfigur der Heiligen Margarete auf ihrem Drachen inmitten je zweier anbetender Engel mit Flügeln ausgefüllt, deren Schulterstücke wie Hörner vorgestreckt sind. Das Faltenwerk ist wellig und verläuft in unreinen Linien. Dieser Teil verrät ganz ebenso wie die Krönung unsere längstbekannte Werkstatt Dominik Gajini,[2] und es tritt schon hier die Frage an uns heran, in welchem Verhältnis Dominik und Franz Laurana auf sizilianischem Boden zueinander stehen.

Da ergibt es sich nun bis zur unleugbaren Gewißheit, daß die Verbindung beider Künstler hier enger war als je, ja daß wir geradezu eine geschäftliche Gemeinschaft annehmen müssen, deren rührige Betriebsleitung aller Wahrscheinlichkeit nach in den Händen des rastlos tätigen Dominik lag.[3] Machen doch seine zahlreichen Werke in Sizilien ganz den Eindruck einer fast fieberhaften Vielgeschäftigkeit, die es mit sich bringt, daß manche seiner Werkstattarbeiten — wer

[1]) ed. Cusmano S. 23.

[2]) Vgl. hierzu die ganz gleiche Anordnung der Übertür von S. Augustin in Palermo; Di Marzo, Gagini I. 110 setzt sie viel zu spät als Werk der Julian Mancino und Bartel Berrettaro an.

[3]) Die Anlage zum Geschäftsmann blickt durch manche auf Dominik bezügliche Urkunde hindurch; so bei den Geldgeschäften mit seinem Neffen Elias in Genua vom Jahre 1457 und 1465 (Alizeri, Notizie IV. 132 ff.). Im Jahre 1468 erscheint er als Zuckerspekulant, indem er bei Pietro lo Compo einen Massenankauf von Zucker bewirkt (di Marzo, J Gagini I. 39). Auch die in Partanna zurückgehaltenen Werke Lauranas scheinen vom „Lager" Dominiks zu stammen, da Laurana sie unmöglich in so kurzer Zeit, wie uns zur Verfügung steht, kann ausgeführt haben.

weiß, wie viele seiner Landsleute darin Beschäftigung fanden? — durch die formlose Liederlichkeit der Ausführung ihresgleichen suchen. Daß er etwas konnte, davon vermochten wir uns schon in Genua und Neapel zu überzeugen, und seine besten Arbeiten sind Werke, die sich dem Ferdinand des Louvre getrost an die Seite stellen. Meister wie er, die auch mit handwerksmäßigem Mittelgut ein ganzes abgeschlossenes Gebiet, wie es Sizilien ist, überschwemmen, sind gewöhnlich die eigentlichen Verbreiter eines neuen künstlerischen Stils, weit mehr als feinere Meister von der Anlage Lauranas mit ihrem auch künstlerisch zurückhaltenden Wesen. Zudem gibt es nur wenige Werke Lauranas in Sizilien, bei denen nicht nur der Geist, sondern auch die Hand seines langjährigen Genossen Dominik bemerkbar wäre.

2. DOMINIK GAJINI.[1]

Dominik Lombardo oder Gajini von Bissone bietet ein lehrreiches Beispiel dafür, wohin es führt, wenn in der Kunstgeschichte Landes- oder Ortsliebe das Urteil trübt und die Untersuchung über so weit wandernde Künstler, wie die der 1400 es waren, nicht über große Gebiete hin verfolgt und ihre einzelnen Werke in Zusammenhang gebracht werden. So konnte es kommen, daß man von ihm in Genua, in Neapel, in Palermo wußte, ohne seine Arbeiten aneinander zu reihen; und es erging ihm wie dem Laurana auch, dessen Münzen, Kreuztragung und Lazarushalle man in Frankreich längst kannte, ohne eine Ahnung davon zu haben, daß derselbe Künstler auch am Triumfbogen in Neapel und jahrelang in Sizilien beschäftigt war. Di Marzo berichtet 1864 noch abweisend, seine ersten Biografen sprächen von ihm als einem unbedeutenden Künstler, der in Castel di Lagano (anstatt Lugano) in der Lombardei geboren und „wie ein Apostel" nach Sizilien gekommen sei, um die Kunst dorthin zu tragen! Wie man sieht, hatten diese ersten Biografen ganz recht, und wenn sich die von di Marzo angeführten Auria und Gallo[2]) auf das Ansehen eines Paters Orlandini stützen, so war dieser offenbar sehr gut unterrichtet.

[1]) Vgl. Alizeri, Federigo. Notizie dei professori del disegno in Liguria. IV. Scultura. Genova 1877 S. 120 ff. Di Marzo, Delle belle Arti in Sicilia. IV. Palermo 1864. S. 28. 35 ff. Di Marzo, J Gagini. I. Palermo 1880. S. 21 ff., II. 4 usw. Di Marzo und E. Mauceri, L'opera di Domenico Gagini in Sicilia. L'Arte VI (1903). S. 147 ff. v. Fabriczy, Repertor. 1905. S. 193 ff. — Dazu das Kap. II. Genua S. 31—45.

[2]) Gallo, A. Sull' influenza ch' esercitarono gli artisti italiani in varii regni d' Europa. Palermo 1863. — Di Marzo, J Gagini I. 68. 86. Leonardo Orlandini, Trapani in una brieve descrittione. Palermo 1605. S. 22. Auria, Jl Gagino redivivo. Palermo 1698. S. 28: Jl padre d' Antonio Gagini „nacque in Lombardia nel lago detto Lucania, da Latini, chiamato Lucanus, e poi volgarmente Lagano." Über Orlandini vgl. Di Marzo I. 69. Anm. 2, wo auch Mongitore, Biblioteca Sicula. Panormi 1714. II, 14 angezogen ist. An der genannten Stelle verbessert Di Marzo seinen Irrtum vom Jahre 1864.

Allein, man kannte bis 1839 kein Werk von ihm, als Giudice den Vertrag vom 11. IV. 1482 über eine seiner Arbeiten entdeckte, die er mit dem Marmorschrein des Heiligen Gandolf für den Dom von Polizzi ausführte.[1]) Da er hier Magister Dominicus de Gaggini panormitanus heißt, so schließt di Marzo auf einen Sizilianer; außerdem spricht er eine Heilige Luzia ihm ab und veröffentlicht zwei weitere Urkunden vom 18. XII. 1490 und 24. X. 1491, die Aufschluß über Dominiks Familienverhältnisse geben. Die Behauptung, dieser sei Lombarde gewesen, beruhe vermutlich auf der Tatsache, daß nach einer Urkunde vom 22. XII. 1496 in Polizzi ein Gregor von Mailand ein Altargehäuse angefertigt habe. Und nun möge hier — nicht um unnötigerweise die Erinnerung einer Jugendsünde eines so verdienstvollen Forschers, wie es di Marzo ist, aufzufrischen, sondern lediglich als das typische Beispiel einer durch vaterländische Empfindungen getrübten Stilkritik, — die Schlußfolgerung angeführt werden, zu der di Marzo in seiner Schrift vom Jahre 1864 kommt:[2]) . . . „Da man nun die geschichtlichen Forschungen darüber nicht weiter fortsetzen kann, so scheint es mir, daß das Werk des alten Gajini [Dominiks] selbst jene durchaus selbständige Eigenart unserer heimischen Kunst widerspiegelt, die ebenso schwer zu umgrenzen ist, wie sie sich doch scharf genug von jeder anderen italienischen Schule unterscheidet. Dieser Unterschied der Art hängt von der mannigfach verschiedenen Denkweise und Empfindung der Völker ab, von der Verschiedenheit der Ideale, der Sitten und Gewohnheiten, der Natur des Geistes und Gemütes und anderen ähnlichen Umständen, die zu den Besonderheiten der verschiedenen Länder gehören. Daher denn jede Schule ihre eigene Art hat. Und so bemerkt man an dem Flachbilde des Dominik [in Polizzi], an seinem Aufbau, dem Ausdrucke der Gesichter, der Faltengebung und der Bewegung die Arbeit eines sizilianischen Meißels. Darum verraten auch die Werke der gleichzeitigen Meister denselben Stil, obgleich sie sich ja nach Güte und persönlicher Eigenart davon unterscheiden."

Künstler, die, von der Wiege einer neuen Kunst ausgehend, ihre Ideale in die Welt hinaustragen, kommen als Eroberer und pflegen es sogar mit einem gewissen rücksichtslosen Eifer zu vermeiden, der Landeskunst, der sie die neue Heilsbotschaft bringen, nachzugeben. Es gilt dies ganz ebenso für Laurana wie für Dominik: was sie von der Kunstübung in der Fremde annehmen, sind nur Äußerlichkeiten; erst die Werkstätten, die mit einheimischen Kräften bevölkert werden, pflegen jene Durchdringung vorzunehmen, die den Einfluß des Bodens verraten, in dem nun die fremde Kunst wurzelt. Und so mag es als ein die Forschung erleichternder Grundsatz angesehen werden, daß ein Meister, der einem kunstärmeren Lande seine neuen Schätze bringt, im wesentlichen (von seiner rein

[1]) Giudice, Paolo, Sulla vera patria di Domenico Gaggini scultore in den Effemeridi letterarie e scientifiche per la Sicilia Palermo 1839. XXVII S. 127 ff., Sopra Domenico Gagini, scultore siciliano. Lettera a Saverio Cavallari in derselben Zeitschrift Palermo, 1839—40. XXVII, S. 127 bis 130 und XXXI, S. 19 bis 23. Beide Schriften sind mir unzugänglich geblieben.

[2]) S. 38.

persönlichen Entwicklung abgesehen), derselbe bleibt, wenn aus keinem anderen Grunde schon deshalb, um seine Eigenart nicht einzubüßen. So bleibt auch Dominik Zeit seines Lebens derselbe, und auch von Lauranas Lebenswerk wird sich das Gleiche behaupten lassen, wenn wir rückblickend seine Arbeiten zu überschauen vermögen.[1])

Di Marzo und Mauceri finden die erste Erwähnung Dominiks im Testamente eines Magister Banchius de Saragusia Aragonia vom 1. VIII. 1463 (Ind. XI), worin dieser ihm — dem „scultori imaginum marmoris" — eine Viola vermacht.[2]) In der Zwischenzeit vom Tode Alfons' (1458) ab vermuten sie ihn in Rom. Hier ist er aber nirgends nachzuweisen, weder urkundlich noch durch Werke. Es steht auch nichts im Wege, ihn bis zu seiner Übersiedelung nach Palermo in Neapel zu lassen, zum mindesten solange wie die übrigen Genossenschafter, die, wie wir sahen, auch nicht vor dem Niederbruch der Aussichten Ferdinands, 1460, fortgegangen sein dürften. Diese Jahreszahl stimmt nun auffallend mit einer anderen, zu der Gaetano Riolo[3]) gelangt. Derselbe Vizekönig, an den sich Laurana wendet, um sein Recht gegen die Leute von Partanna zu erhalten, Lopez Ximenes d' Urrea, weist unterm 24. I. 1471 (1472) die Zahlung von 40 Unzen (zu 12,75 Lire) an Friedrich Vitale, Kormeister der Königlichen Palastkapelle in Palermo an, „pirchì la opera di la musia [Mosaik] chi si fa in la ditta capella è stata data a mastru Duminicu Cangemi marmuraru [maestro Domenico Gagini marmorario] per unzi sissanta, lu quali dimanda essiri supplutu di la ditta summa"; d. h. Dominik — denn niemand anders ist mit dem entstellten Duminicu Cangemi, Gangino, Gargino, Gachino, Jacino, Jachino der Urkunden gemeint[4]) — erhielt den Rest auf die Summe von sechzig Unzen, für die er die Ausbesserung der Mosaiken der Palastkapelle übernommen hatte. Nun befinden sich auf einer dieser Mosaiken an der Wand des rechten Seitenschiffes unter den Fenstern die auf eine Ausbesserung bezüglichen Inschriften: IOHANNES SICILIE REX ANNO MCCCCLX und REPARATVM FVIT M° CCCC° LXII. Die Ausbesserung hätte also von 1460—1462 gedauert und war z. T. wenigstens unzweifelhaft Dominik Gajini übertragen. Di Marzo bekämpft Riolos Annahme, daß er damit schon 1460 betraut worden sei, mit der nicht stichhaltigen Einwendung, daß der älteste Beleg über ihn aus dem Jahre 1463 — und damals kannte Di Marzo nur erst den Vertrag mit Peter Speziale! — stamme. Vielmehr erscheint die Überlegung Riolos durchaus annehm-

[1]) Es ist mir bekannt, daß diese Behauptung im Gegensatz zu der allgemeineren Annahme steht, Laurana habe sich je nach der Stätte seines Wirkens „beeinflussen" lassen, wäre also in Neapel süditalisch, in Frankreich französisch geworden. Die gleiche Ansicht habe ich erst nach und nach aufgegeben, als ich dafür im Laufe der Untersuchung auch nicht den geringsten Anhaltspunkt finden konnte. Was dafür zu sprechen scheint, ist eben die fremde Hand einheimischer Werkstattgenossen.

[2]) L'Arte VI (1903). S. 148 Anmerkung 1. — Zur Gewißheit seines Todes im Jahre 1492 vgl. dort Anmerkung 4.

[3]) Notizie dei restauratori delle pitture a musaico della R. Cappella Palatina. Palermo 1870. S. 8 ff. Di Marzo, J Gagini I. 79.

[4]) Di Marzo I. 79.

bar, würde sie doch auch ganz im Einklang mit dem Aufbruch der Genossenschaft von Neapel stehen.

Der Umstand aber, daß ihm 1463 eine Viola vermacht wird — wodurch wir denn so beiläufig erfahren, daß unser Meister auch ein Liebhaber der Musik war — setzt doch schon einen etwas längeren Aufenthalt in Palermo (wo sich das Testament befindet) voraus. Dazu kommt, daß Dominik noch in demselben Jahre unterm 22. XI. einen sehr bedeutenden Auftrag erhielt. Mochte ihm auch nach Palermo ein guter Name gefolgt sein, so mußte er doch dort erst festen Fuß fassen, ehe man ihn mit hervorragenden Arbeiten bedachte. Wir dürfen daher wohl annehmen, daß er von Neapel unmittelbar nach Palermo übersiedelte und dies vermutlich tat, als Peter Martin und Laurana nach Frankreich, Paul Romano und Isaias von Pisa nach Rom aufbrachen.

Der genannte Auftrag erfolgte seitens des erlauchten Peter Speziale, königlichen Ritters, Herren von Alkamo und Kalatafimi, Finanzrates des Reiches, und bestand in einem Grabdenkmal, das Dominik nach der vorgelegten Zeichnung in der Kapelle der Speziale im Kor der Franziskanerkirche zu Palermo errichten sollte.[1]) Aus der Urkunde ergibt sich zunächst mit unzweifelhafter Sicherheit, daß wir es mit keinem Sizilianer, sondern mit unserm Dominik Gajini zu tun haben. Er hatte den nötigen Marmor „in partibus Pisarum" anzukaufen, woraus sich der S. 32,1 erwähnte Aufenthalt in Karrara erklärt. Die Überführung von Pisa hatte er persönlich zu überwachen. Außer dem Grabmal, wie es die Zeichnung angab, sollte er zwei „figuras di pectu in susu, unam designantem personam dicti magnifici domini Petri, et aliam personam quondam magnifici domini Nicolai Antonii, filii sui" anfertigen, die entweder an dem Grabmale selbst oder sonstwo in der Kapelle Platz finden würden. Der Sarkofag sollte acht Palmen lang sein, seine Vorderseite, Boden, Deckel, die Platte darauf, die liegende Gestalt müßten je aus je einem Stücke bestehen. Über dem Sarg erhob sich ein „Bogen". Das Ganze sollte mit 100 Unzen Goldes (= 1275 Lire heutigen Geldes) bezahlt werden, wovon 10 Unzen für den Aufenthalt in der Fremde sofort, 30 Unzen in Pisa für den Marmorkauf, der Rest aber im Fortschreiten der Arbeit auszuzahlen waren. Der Auftraggeber war einer der angesehensten Männer Palermos, der unter König Alfons lange Jahre Vizekönig von Sizilien gewesen war und seiner Stadt die ausgezeichnetsten Dienste geleistet hatte. Angesehen wegen seiner großen Tatkraft, Gerechtigkeit und Milde wie auch wegen seines Reichtums, schützte er die schönen Künste und schmückte Palermo mit trefflichen öffentlichen Bauten. Seine Besitztümer baute er aus, errichtete über den Fluß zwei Meilen von Solanto auf eigene Kosten eine prachtvolle Brücke, führte den Zuckerrohrbau ein, kurz, war zur Zeit der bedeutendste Mann Palermos. In der Franziskanerkirche baute er sich seine Familien-

[1]) Di Marzo, J Gagini I. 69. II. 19: „Magister Dominicus de Gasinis de Bissone, parcium Lombardie".

kapelle, die von ihm Corpus Christi-Kapelle benannt wurde,[1]) und hier sollte das Grabmal errichtet werden, zugleich in Erinnerung an seinen in der Blüte der Jugend verstorbenen Sohn Niklas Anton, dessen marmornes Brustbild Dominik ebenfalls ausführen sollte. Aus alledem ergibt sich, daß unser Meister zur Zeit der erste Künstler von Palermo sein mußte, dem es an Aufträgen nicht fehlte: geht er doch neun Tage nach jenem einen weiteren Vertrag ein,[2]) kraft dessen er sich dem Richard von Lanzirotto zu Salemi verpflichtet, im Auftrage der Domhütte dort ein Weihwasserbecken zum Preise von sieben Unzen nach seiner vorgelegten Zeichnung anzufertigen. Bei einem derartigen Betriebe ist eine zahlreiche Werkstatt anzunehmen, womit die Schwierigkeit wächst, eigenhändige Werke des Meisters von seiner Fabrikarbeit zu unterscheiden.

Vom Grabmal des Anton Speziale ist keine Spur mehr übrig, obgleich Cannizzaro[3]) es in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als noch bestehend erwähnt: im Kor der Franziskanerkirche befinde sich ein Grabmal, das mit Gold, Stuck und Malerei des Marian Smiriglio, eines trefflichen Künstlers von Palermo, geschmückt sei und den Leichnam Anton Speziales, Peters Sohnes, enthalte.[3]) Ende des XVI. Jahrhunderts wurde die Kapelle umgebaut.

Dagegen ist noch ein marmornes Bild „di pectu in susu" von Peter Speziale aus dem Jahre 1469 vorhanden, und in einem Jünglingsbrustbild des Museums zu Palermo will man den Niklas Anton erkennen: beide aber werden infolge obiger Urkunde dem Dominik Gajini zugeschrieben.[4])

Ersteres befindet sich an der Wand auf dem Absatz der Treppe seines ehemaligen Hauses in Palermo, das jetzt dem Rechtsanwalt Josef Maria Puglia gehört.[5]) Es besteht aus einem gerade abgeschnittenen Brustbild auf einem breiten Sockel innerhalb eines vertieften Rundes, das von einem Kranz von Steineichenblättern mit regelmäßig verteilten Eicheln umgeben ist. Der Kranz ist mit einem Bande umwunden, das nach rechts und links von doppelter Hülse ausgeht, und oben mit einer Rosette geschlossen. Der runde, fleischige, ausdrucksvolle Kopf eines hohen Fünfzigers oder Sechzigers sitzt auf kurzem Halse: Der Körper

[1]) Di Marzo I. 70. und L'Arte VI. 149. Die Nachricht stützt sich auf Ranzani, De auctore etc. urbis Panormi. Opusculi di autori sicil. Palermo 1767. IX., wo es S. 8 heißt: Erexit et etrusco marmore in Divi Francisci templo etiam nobile sacellum, quod et operis multo splendore et pretiosis donis mirifice illustravit. Dies bezieht sich indes nur auf das Grabmal mit dem „Bogen", den wir uns wohl als Eingangsbogen zu denken haben, nicht auf eine ebenfalls aus „etruskischem Marmor" errichtete Kapelle, die noch einen anderen Meister als Dominik voraussetzen würde.

[2]) Di Marzo II. 21: 1. XII. (XII. Indict.) 1463.

[3]) Di Marzo I. 71. 72. Bei ihm auch die Inschrift, aus der folgt, daß Peter das Grabmal seinem Sohne bestimmte. Ihr erster Teil, drei Distichen, befinden sich heute auf einem Stein über der Tür rechts vom Kor in den Kreuzgang; die Grabschrift selber ist verschwunden. — Peters Testament vom 21. Oktober 1474: Di Marzo I. 75 Anm. 1.

[4]) Di Marzo, J Gagini I. 73 ff. u. a. — L'Arte VI. 150, wo von der Zuschreibung des Jünglings an Dominik abgesehen wird.

[5]) Piazza Pietro Speziale. — Ein Abguß im Museum.

ist mit einem in elf formelhafte Falten gelegten Rocke bekleidet. Über die Brust geht eine mächtige goldene Kette von einfach geformten Gliedern. Die großen höckerigen Ohren liegen dicht am Kopfe, der so von einer Kappe mit breitem Rande bedeckt ist, daß kein Haar sichtbar wird. Starke kraftvoll geschnittene Brauen beschatten die kleinen Augen. Zwischen den eng zusammengezogenen Brauen liegen zwei tiefe senkrechte Falten, die tiefere an der linken Gesichtsseite. Die Augensterne sind scharf ausgegraben, wodurch die Lebendigkeit des Ausdrucks gehoben wird. An den Augenwinkeln befinden sich „Krähenfüße". Die von vorn gesehene breite Nase tritt kräftig aus dem glatten Gesichte heraus. Der Mund ist scharf zusammengepreßt, die Winkel herabgezogen, so daß die Mundlinie das Stück eines Kreises darstellt. Von den Nüstern gehen tiefe Falten herab; eine solche befindet sich auch an der Unterlippe. Ein breites doppeltes Kinn bildet den unteren Teil des Gesichts. Lebhaftigkeit des Ausdrucks und Bestimmtheit der Modellierung sind die hervorstechenden Eigenschaften dieses nicht gewöhnlichen Werkes, das freilich einen nicht geringen Teil seiner Bedeutung in den markigen und geistvollen Zügen des Dargestellten findet.

Unter dem Brustbilde befindet sich eine Marmorplatte mit folgendem in vier Zeilen geordneten Distichon:

HEC DNM PETRVM SPE | CIALEM SIGNAT YMAGO
ALCAMVS HVNC DNM | ET CALATAFIMIS HABENT
M CCCC LXVIIII

Die ganze Anlage erscheint mir für diesen Ort bestimmt, wie es sich denn auch schwer reimen läßt, daß wir hier die Jahreszahl 1469 finden, während jener Vertrag mit Dominik schon 6 Jahre früher abgeschlossen wurde.

Der Sockel weist nach Florenz: es ist der schon bei Brunellesko beliebte aus dem korintischen Kapitell entwickelte Kragstein, wie ihn auch schon die Antike kennt,[1] und ich zweifle nicht, daß auch die Arbeit einer florentiner Hand gehört; an keinem Werke, das man Dominik Gajini nach der Ähnlichkeit mit der Johanniskapelle von Genua füglich zusprechen darf, findet sich auch nur annähernd die Bestimmtheit der Modellierung und der Ausführung, wie es dieses Brustbild zeigt. Selbst wenn man zugeben will, daß auch die lombardischen Meister im Bildnis ihr Bestes leisten würden, ist es doch wohl ausgeschlossen, Dominik oder seiner Werkstatt eine solche Bestimmtheit und Festigkeit der Linien- und Flächenbildung zuzutrauen. Nirgends auch findet sich bei ihm ein so kräftig ausgegrabener Augenstern, der ganz an Mino von Fiesole erinnert.

---

[1]) Z. B. vor der Tür des archäol. Instituts in Rom. — Am schönsten ist wohl die Doppelkonsole des Kiaramonti-Museums im Vatikan (vgl. Amelung, Taf. 35, No. 22, Text S. 330), die allerdings schwerlich antik ist, sondern der Hochauflebung anzugehören scheint. Die Florentiner Gotik hat sie u. a. in der jetzigen Sakristei (der einstigen Strozzikapelle) der Dreifaltigkeitskirche und im Kreuzgang der Kreuzkirche. Pisa hat sie im Klostergang des Museums. Brunellesko: Findelhaus. — Abtei von Fiesole. — Strozzihaus. — Michelozzo: Rickardihaus. — Bramante: Handzeichnungen der Akademie von Venedig, Alinari 1158. — Am Stadthause von Bologna steht eine Muttergottes aus gebranntem Ton von Niccolo dell' Arca, 1478, auf einem ähnlichen Kragsteine (L'Arte II (1899) S. 185 und III. (1900) S. 115) usw.

Ebenso wenig ist an Franz Laurana[1]) zu denken. Abgesehen davon, daß er zwar 1469 in Palermo beschäftigt ist, aber seine Tätigkeit dort, wie wir sehen werden, schwerlich noch Raum für ein so sorgfältig und gut ausgeführtes Werk mehr übrig läßt, widerspricht ihm aufs schärfste der Stil. Wo hätte er je solche Augen auszugraben gewagt, er, der in allen seinen Werken ohne Ausnahme die Sterne nur durch die Farbe, niemals auch nur durch Einritzen des Regenbogens und der Pupille erreicht? Wo hätte er, der alle seine Flächen so eben wie nur irgend möglich aneinandersetzt und jede in die Tiefe gehende Rundung und Falte vermeidet, soweit es nur geht, eine so auf die lebendige Naturwahrheit gehende Kraft entfaltet wie hier, die mit der Kenntnis der Natur die toskanische Beherrschung der Formen verbindet? Wie kann man dem ängstlich zurückhaltenen Dalmaten eine solche mächtige und körperlich herausgearbeitete Kette zutrauen; und nun erst der Sockel und der Kranz! Wo immer Laurana dekorative Arbeit liefert, entsteht die flache, eingeritzte, wenn auch (oft genug) saubere Art des geschulten Goldarbeiters, der auch den Marmor mit dem Grabstichel zu bearbeiten scheint, und es grundsätzlich vermeidet, mehr aus der Ebene herauszugehen, als unbedingt nötig erscheint. Schließlich ist auch die Schrift ganz unlauranisch.

Bis auf weiteres wird also dies Werk ohne Künstlernamen bleiben müssen. Wenn es erlaubt ist, die Richtung anzudeuten, in der er zu suchen ist, so würde vielleicht Dominik von Montemignano in Betracht kommen, dessen tüchtige, wenn auch künstlerisch nicht sehr hochfliegende Art der trefflichen Mache des Spezialebildes am meisten entspricht. Irgend welche urkundliche Unterstützung für diesen Dominik in Sizilien gibt es bisher nicht, es sei denn, daß er sich unter einem anderen Künstler des gleichen Namens verbirgt, wie etwa den Laurencius Dominicus marmorarius, der in einer Urkunde vom 24. Oktober 1491 als Zeuge einer Schulderklärung der Familie Dominik Gajinis vorkommt.[2]) Womit natürlich nur angedeutet werden soll, auf welchem Wege man vielleicht zum Ziele gelangen könnte.[3])

Wie dem aber auch sein mag: schwer begreiflich ist, daß man das Brustbild des Jünglings im Museum zu Palermo[4]) dem gleichen Meister hat geben

---

[1]) E. Mauceri und S. Agati. Rassegna d'Arte VI (1906) S. 7. — Noch 1903 gab Mauceri ihn mit Di Marzo dem Dominik Gajini: L'Arte VI. S. 150. — v. Fabriczy, Rassegna d'Arte VII (1907) S. 53.

[2]) Di Marzo I. 98.

[3]) Die gleiche Hand scheint mir bei dem Bruchstück in der Gemeindebibliothek von Noto in Frage zu kommen, das zuerst von Salinas, L'Arte VI (1903) S. 163 veröffentlicht worden und auf Grund der Angaben des Prof. Corrado Consiglio Picciono (Sicilia cattolica 7/8. IX. 1901) als zum Grabmale des Netiners Niklas Speziale, Vizekönigs von Sizilien († 1482), zu betrachten ist. Es stellt in Flachbildnerei die Halbfiguren einer Gottesmutter mit Kind und eines Heiligen Franz in flachen Nischen dar. Die Arbeit deutet ebenfalls nach Florenz, und Salinas' Hinweis, sie sei der Hand Donatellos nicht unwürdig, zeigt wenigstens die Richtung, in der wir den Meister zu suchen haben. Daß es nicht Dominik Gajini sein kann, wie Salinas meint, da er „in besonderer Freundschaft mit der Familie Speziale verbunden gewesen sei," ist sogar aus der nicht hervorragenden Fotografie zu erkennen, die er uns davon gibt. Dagegen sei auch auf den S. 242,1 erwähnten Bartholomäus della Chiana andeutungsweise hingewiesen.

[4]) No. 998.

können, der den Peter Speziale schuf, heiße er nun Dominik Gajini, Franz Laurana oder anders; denn ein aufmerksamer Vergleich muß zu dem Schlusse führen, daß es sich bei beiden Werken um eine grundverschiedene künstlerische Auffassung und daher einen völlig anders gearteten Stil handelt.

Der Kopf eines Jüngling im Alter von 16—17 Jahren von weichen Formen sitzt auf schlankem Halse. (Abb. 31.) Das kurze Stück des Körpers bedeckt ein ganz glattsitzender Rock, dessen Kragen vorn geknöpft ist. Langes Haar fällt weich von dem hohen Scheitel nach allen Seiten herab, geht halbtief in den Nacken und bedeckt die schön gewölbte Stirn zur Hälfte. Die Haare lassen vom Ohre nur den Zipfel frei. Sie sind von denkbar einfacher Mache: schwach eingeritzt verlaufen die welligen Linien, welche die Massen teilen. Es ist gar nicht versucht, sie plastisch zu ordnen, und nur am unteren Rande im Nacken und an den Schläfen sind die Formen etwas kräftiger. In die Stirn verlaufen sie nicht in feinen Spitzen, sondern summarisch schneidet sie eine eingeritzte Linie ab, die so die Grenze des Haarwuchses bezeichnet. Offenbar hat der Künstler hier mit der Farbe gerechnet. Das Gesicht scheint wie mit einer sammetweichen Haut überspannt. Die Formen verschwimmen ineinander. Nirgends ist ein kräftigeres Hervortreten irgend eines Teiles zu sehen. Die Augen, die etwas flach in den Höhlen liegen, haben kaum angedeutete Brauen. Die Sterne sind nicht eingeritzt, waren also auf Malerei berechnet. Eingeritzte Linien dagegen bezeichnen die Ränder und das obere Lid des schmalen länglichen Auges. Mit den gleichen einfachen Mitteln sind Mund und Nase (die an der Spitze beschädigt ist) behandelt. Es ist ein verhaltener, fast ängstlicher Sinn, der hier an der Arbeit ist. Dabei liegt eine stille Keuschheit, eine fast weibliche Lieblichkeit und Anmut über dem Ganzen, die uns in ganz ähnlicher Weise fesselt, wie an Lauranas Beatrix-Brustbildern.

Zwischen diesem und Dominik schwankt denn auch die Kritik hin und her. Di Marzo[1]) meint, es sei der jugendliche Niklas Anton Speziale, für den Dominik Gajini das Grabmal in S. Franz errichtete. Es würde dann bald nach 1463 entstanden sein. Auch weist der sizilianische Forscher auf die enge Verbindung hin, die zwischen Dominik und Peter Speziale später noch bestand. Nicht nur, daß er ihn mit jenem Auftrage betraute, in das er alle seine Liebe versenkte: noch unterm 27. Mai 1468 zieht er den Künstler als Zeugen bei seinem mächtigen Turmbau in Ficarazzi heran, und in seinem Testament vom 21. Oktober 1474 erwähnt er ihn, indem er bestimmt, daß der noch im Besitze des Meisters Dominik Gajini befindliche Marmor auf der oben erwähnten Brücke zwischen Solanto und S. Michele Platz finden sollte. Auch ist nicht zu leugnen, daß uns dies edle Knabenbild den Gedanken eines Lieblings der Götter, den sie in der Blüte der schönsten Jugend hinwegnehmen, nahe zu bringen vermag. Aber genügt das alles zum Beweise dafür, daß es von Dominiks Hand ist? Will uns nicht diese fast gesuchte Einfachheit in den Linien, in der Mache wie in der Tracht, bei einem Meister

[1]) I, 74.

auffallend erscheinen, der sich in allen seinen übrigen Werken in der Häufung der Vorwürfe nicht genug tun kann und von der lombardischen Freude an schmückenden Formen beseelt ist wie nur einer seiner Landsleute? Ist nicht die bei aller Zartheit der Ausführung doch sichere Bestimmtheit der Gesichtsformen alles andere denn eine Besonderheit Dominiks, der an Formlosigkeit seinesgleichen sucht?

Wenn wir nun weder urkundlich einen Anhaltspunkt dafür haben, daß unser Jüngling den toten Sohn Peter Speziales darstellt, noch stilkritisch die Hand Dominik Gajinis erkennen können, so werden wir suchen müssen, ihn in einen verwandten Kreis einzuordnen, und dieser ergibt sich wie von selbst in den Werken Franz Lauranas, die, oft in unmittelbarer Nähe der Arbeiten Dominiks, wenn nicht in gemeinsamer Werkstatt entstanden, manchen Anklang daran verraten, wodurch denn die Neigung, ein Werk, wie den Jüngling von Palermo ihm und nicht Laurana zuzuschreiben, durchaus begreiflich wird.[1])

Wir schließen uns damit der zuerst von Bode ausgesprochenen Ansicht an,[2]) müssen aber zugeben, daß wir dabei allein auf stilkritische Gründe angewiesen sind, und selbst dann geht die Rechnung für Laurana nicht ganz rein auf. Es bleibt bei dem Vergleich mit seinen übrigen Brustbildern und Masken ein gewisses Etwas übrig, das unserm Meister nicht zu gehören scheint. Das ist einmal die unschöne und allzu flüchtige Art des Haarabsatzes an der Stirn, die man eher dem Freunde Dominik zutrauen würde; dann aber auch eine gewisse mehr in die weiche Runde gehende Bildnerei, als wir sie bei Laurana sonst wohl finden. Vergleicht man z. B. die Bestimmtheit, ja Schärfe, mit der die wie immer möglichst eben gehaltenen Flächen bei der Battista Sforza aneinander stoßen, so springt der Unterschied in die Augen. Demgegenüber mag hervorgehoben werden, daß es mit der Battista Sforza wohl seine eigene Bewandtnis hat (S. oben), und daß im übrigen doch nur ein Unterschied des Grades, nicht aber der künstlerischen Auffassung selber vorliegt. Es ist auch nicht daran zu zweifeln, daß Laurana in Gegenwart Dominiks stets unverkennbar unter dessen Einfluß steht. Daher erklären sich die Anklänge an Dominik, die auch wir am Jüngling von Palermo nicht leugnen wollen, aus dem lebhaften Einflusse dieses Meisters, der ja dann besonders groß gewesen sein muß, wenn man in ihm den Niklas Anton Speziale

---

[1]) Wie nahe verschwistert die Arbeiten Lauranas mit denen anderer Lombarden erscheinen, ergab schon ein Vergleich seiner Schaumünzen mit denen Peter Martins von Mailand. Ein ganz ähnliches Verhältnis besteht zwischen dem Jüngling von Palermo und dem Marmorbrustbild Ferdinands I. im Louvre. Trotz aller Ähnlichkeit namentlich in der Wiedergabe der wie gespannten Gesichtshaut, ist doch das Haar verschieden behandelt; die Auffassung ist bei dem Louvre-Werke geistloser, die Arbeit des Bildhauers Peter Martin aber körperlicher als die flachbildnerische Art des Goldarbeiters Laurana, sodaß zwischen diesen Büsten der gleiche Abstand besteht wie zwischen den Schaumünzen.

[2]) Florentiner Bildhauer. Berlin 1902. 223. Ein kleiner Irrtum ist ihm untergelaufen, wenn er die Augen des Jünglings „halb geschlossen und etwas schräg gestellt" nennt. Nur das letztere ist (in sehr geringem Maße) der Fall.

sehen will. Denn Laurana kam erst mindestens fünf Jahre nach dessen Tode nach Palermo, mochte dann also lediglich nach dem Modelle arbeiten, das Dominik für das Grabmal in St. Franz hergestellt hätte.

Nun sind aber auch Beziehungen zwischen Peter Speziale und Laurana vorhanden, denn wenn irgend eine Arbeit allein auf Grundlage der Stilkritik einem Künstler zugewiesen werden kann, so ist es das Flachbild im Johanniskloster von Militello, das den Peter Speziale darstellt. (Abb. 30, 1.) [1]

Wie man nun dies völlig in dem Flachbildstil der Schaumünzen und Reliefs Lauranas gedachte Bildnis derselben Hand wie das Brustbild des Pugliahauses in Palermo geben kann, ist wohl nur eben aus dem Umstande zu erklären, daß hier die gleiche Persönlichkeit des Peter Speziale mit lebendiger Ähnlichkeit dargestellt ist. Zieht man die Münzbilder Lauranas heran und vergleicht man überdies die Schrift, so wird man im einzelnen wie im ganzen eine Übereinstimmung finden, die einen Schluß auf Laurana mit großer stilkritischer Sicherheit zuläßt.

Die auf die denkbar flachsten Ebenen zurückgeführte Körperlichkeit bildet hier wie dort das Wesen der künstlerischen Auffassung. Ebenso finden wir den Gegensatz der zur größten Einfachheit gebrachten rückwärtigen Linie gegenüber der naturgemäß lebhafteren der Gesichtslinien. Wir finden das fein gestrichelte, wie mit dem Grabstichel nachgearbeitete Haar; die kleinen lebendigen Augen Ludwigs XI.; den so einfach wie möglich behandelten Rock. Wir finden endlich eine Schrift, die in ihren P und R mit der kleineren oberen Hälfte, ihren S mit dem nur wenig heraufgebogenen unteren Ende, in ihrer ganzen leichten Unregelmäßigkeit vollständig den Schriftzeichen entspricht, die wir als eigenhändige des Meisters ansehen dürfen: denjenigen auf den Schaumünzen, der Inschrift am Sockel der Gottesmutter von Noto, der Battista Sforza und der Beatrix-Dreyfus. Unlauranisch wäre vielleicht die unbestimmte und unsichere Art des unteren Abschlusses durch ein gefaltetes Tuch: sie genügt aber nicht, um die übrigen Beweisstücke über den Haufen zu werfen, und entfernt sich auch nicht allzusehr von

[1]) Abgebildet und zuerst dem Laurana zugeschrieben von E. Mauceri und S. Agati, Rassegna d'Arte VI (1906) S. 7. Es wird von diesen Forschern als zweifellos von derselben Hand herrührend bezeichnet, der das Brustbild des Peter Speziale, die Margaretentür von Schacka und der Heilige Julian von Salemi gehören, nämlich Laurana. Über letzteres Werk, das ich nicht gesehen habe, will ich nicht urteilen. Die Fotografie (S. 5) spricht so deutlich wie nur möglich für die Dominik Gajini-Werkstatt; sie ist aber oft so irreführend, daß sie allein nicht zur Richtschnur genommen werden darf. Urkundliche Belege werden nicht angeführt: sind also stilkritische Anhaltspunkte für Laurana vorhanden, so ist immer noch der Ausweg möglich, an seine Mitarbeit mit Dominik im gemeinschaftlichen Geschäfte zu denken. Auch di Marzo I. 76 gibt sie dem Dominik und bringt sie mit dessen S. Gandolfgrab in Polizzi zusammen (Vertrag vom 11. IV. 1482). Dem Julian am nächsten steht die Heilige Katerina in Taormina. Vgl. unten. — Die Margaretentür meinten auch wir dem Laurana geben zu müssen; der Peter Speziale gehört aber weder Laurana noch Dominik, so daß also von der „gleichen Hand" bei diesen Werken und dem Flachbilde von Militello nicht die Rede sein kann. Unschlüssig sind die gleichen Forscher offenbar auch bezüglich des Jünglings von Palermo: sie neigen wohl di Marzo's Auffassung zu, daß es sich um ein Werk Dominiks handle, bringen aber die Abbildung doch unter Lauranas Namen.

einer gewissen Flüchtigkeit, die wir auch auf Schaumünzen und Flachbildern Lauranas gelegentlich antreffen.

Über die Zeit des Ursprungs sind, da bisher alle Belege, die sich auf das Flachbild bezögen, fehlen, nur Vermutungen möglich. Die einfachste Erklärung ist wohl die, daß es entstand, als Laurana in Noto die Gottesmutter von 1471 schuf, da Militello von Noto unschwer zu erreichen ist und zum Val di Noto gehört. Übrigens waren die Speziale in einer ganzen Reihe von sizilischen Städten ansässig, die für uns insofern wichtig sind, als sie ebensoviel Stätten der Wirksamkeit Lauranas bezeichnen. Im Jahre 1440 geht das Lehnsgut Cipulla bei Noto in die Hände des eben erwähnten Niklas Speziale über.[1]) Perruccio Lanza, Baron della Ficarra, verkauft 1467 dem Vasallo Speziale das Lehnsgut Cassibili, 16 km von Noto auf dem Wege nach Sirakus.[2]) Ein Teobaldo Speziale von Noto hinterläßt das ihm durch seine Gattin zugebrachte Lehnsgut Saccolini seinem Neffen Peter Speziale, gen. Fontana (das ist also nicht etwa unser Peter Speziale von Palermo), der es 1426 an Anton Carobe in Noto verkauft.[3]) Eine Tochter dieses Peter Speziale gen. Fontana, Margarete, heiratet in die mächtige Familie der Grimaldi,[4]) während eine Tochter Peter Speziales von Palermo (?) den letzten Salimbeni, Markgrafen von der Scaletta, ehelicht, der seinerseits mit den Lehnsgütern Malgini, Bimini und Biniscari im Val di Noto ansässig ist.[5]) Eine Tochter Niklas Speziales ist mit Johann Calano vermählt, der von König Alfons die Herrschaft Lentini, 30 km von Katania auf dem Wege nach Sirakus erhalten hatte (die Stadt wurde ebenfalls 1693 zerstört,[6]) und auch Lentini hatte eine Linie der Speziale, denn ein Michel del Medico heiratet eine Margarete Speziale „nobile Leontina".[7]) Die del Medico aber waren in Schacka ansässig, wo Ludwig del Medico von Lentini sich 1370 als Schloßhauptmann niedergelassen und seine dem Schackeser Adel angehörige Familie gegründet hatte. Ebenso lassen sich die Speziale nach Militello hin verfolgen. 1404 hatten König Martin, 1418 König Alfons dem Anton Barresi den Besitz von Militello im Val di Noto bestätigt. Ihm folgte als Gesamterbe Blasko Barresi; diesem Anton Peter, der 1500 starb. Blasko ehelichte Eleonore Speziale, die Tochter des Niklas Speziale, mit der er außer Anton Peter noch Niklas und Beatrix zeugte. Letztere war erst sieben Jahre alt, als Blasko 1476 starb (das ihm von Eleonore errichtete Grab in der Marienkirche gibt di Marzo I. 94 dem Dominik Gajini): deshalb wird sie unter die Vormundschaft ihrer Mutter, der Brüder [Blaskos] Ludwig und Johann Barresi und ihrer Ver-

[1]) Mugnos, Teatro genologico, Palermo 1647 I. 219. — Salinas, L' Arte VI (1903). S. 163. 164.
[2]) Mugnos I. 85.
[3]) Mugnos I. 253.
[4]) Mugnos II. 15.
[5]) Mugnos II. 103.
[6]) Mugnos I. 263.
[7]) Mugnos II. 137.

wandten Peter und Vassallo Speziale gestellt.[1]) Woraus sich denn der Zusammenhang Lauranas mit Speziale und Militello ergibt. Welche engere Verbindung zwischen Peter und dem Johanniskloster bestand, läßt sich nicht feststellen: vielleicht machte er eine reiche Stiftung, und die dankbare Geistlichkeit verewigte sein Andenken durch die von dem Meister der Gottesmutter in Noto gefertigte Gedenktafel. — Schließlich war auch die Familie Speziale in Messina verbreitet, wo sie allerdings ziemlich früh ausgestorben zu sein scheint. Mugnos erwähnt einen Francesco Speciali vom Jahre 1343[2]) und führt sie unter den ausgestorbenen Adelsfamilien Messinas auf.[3])

Dominik Gajini erhält in Palermo den Auftrag, für Peter Speziales früh verstorbenen Sohn 1463 und für ihn selber 1470 im Dom ein wertvolles Grabmal zu errichten. Von Franz Laurana sehen wir Werke in Schacka, in Noto, in Militello, in Messina; von ihm erachten wir den Jüngling von Palermo, der vielleicht Peter Speziales Sohn ist; von ihm ist das Flachbild des Peter Speziale in Militello. So fügt sich Stein an Stein, und es ist wohl nicht gewagt, anzunehmen, daß die Familie Speziale eine Gönnerin unserer beiden in Freundschaft und vermutlich auch in geschäftlicher Genossenschaft verbundenen Künstler war, durch welche ihre Tätigkeit ganz wesentlich in Anspruch genommen und gefördert worden sein muß. Auch hier war Dominik offenbar derjenige, der die erste Verbindung mit den vornehmen Auftraggebern herstellte, um dann mit seinem alten Freunde Laurana einen Geschäftsbetrieb zu eröffnen, der an Ausdehnung nichts zu wünschen übrig läßt.[4]) Zugleich aber wird eben durch diese geschäftliche Gemeinschaft, die ihren Mittelpunkt in einer von zahlreichen Landsleuten bevölkerten Werkstatt in Palermo hatte, erklärlich, daß wir auch an Werken, die deutlich die Hand des Laurana zeigen, Teile finden, die wie z. B. die Bekrönung der Margaretenpforte von Schacka, ebenso sicher die lombardische Art des Gajini verraten. Derartige Teile wurden vermutlich nicht an Ort und Stelle, sondern in der Zentralwerkstätte zu Palermo ausgeführt, die unter Dominiks Leitung stand, und in der auch sonst selbständige Meister wie Stefan Gajini und Stefan Martin zeitweilig Beschäftigung finden mochten. So hat es auch nichts Auffallendes, wenn Laurana ebenso für Peter Speziale arbeitet wie Dominik. Die größeren Aufträge, wie das Grabmal seines Sohnes in der Franziskanerkirche

[1]) Mugnos I. 119. Nach Mauceri, L'Arte IX (1906), S. 8, 1 war Eleonore die Schwester Peter Speziales, die sich mit ihrer Tochter in das Johanniskloster zurückgezogen hatte (ebendas. S. 11).

[2]) II. 8.

[3]) I. 215.

[4]) An deutlichen Hinweisen darauf fehlt es nicht. Erwähnt wurde schon der Rechtsstreit um drei von Dominik auf Spekulation nach Barcellona (in Spanien!) geschickte Gottesmütter. Aus dem Wortlaute des Vertrags über die Muttergottes für San Mauro Kastelverde (L'Arte VI. (1903.) S. 154, Anm. 1) erhellt, daß die Käufer das Standbild vorrätig fanden und es wiederholt besichtigten. Es fehlte nur wenig daran, um zum Versand bereit zu sein, und Meister Dominik verpflichtete sich, innerhalb sechs Tagen die Vollendung vorzunehmen. Der Preis von 24 Unzen (= 300 Lire) ist denn auch infolge eines solches Betriebes nur mäßig.

36*

vom Jahre 1463 und die Kristinakapelle im Dom von 1475[1]), fallen ihr allein zu, da Laurana um diese Zeit nicht in Sizilien war.

Wir wenden uns nunmehr zu Laurana nach Schacka zurück.

---

[1]) Über die Kristinakapelle, die bis auf zwei kleine Heiligenbilder in der Dom-Unterkirche ganz zerstört wurde, vgl. Di Marzo I 82 ff. L'Arte VI (1903) S. 151. — Als eine Arbeit der Dominikwerkstatt betrachte ich auch die noch deutlich an Genua, ja an das Sakramentshäuschen in Florenz erinnernde sitzende Muttergottes nebst Gehäuse in der Alliatakapelle (1. links) der Franziskanerkirche zu Palermo, von der schon oben die Rede war. Sitzende Gottesmütter sind nicht häufig in Sizilien. Unterm 20. IV. 1475 wird dem Meister Stefano de Martino eine solche von dem Mattäus Pugiades von Girgenti in Auftrag gegeben. Das Werk soll schon bis Ende Juli an Ort und Stelle abgeliefert und aufgestellt sein, widrigenfalls der Besteller sich auf Kosten des Meisters Stefan eine solche Gottesmutter anderswo erstehen wird. Auf den Preis von 10 Unzen (127.50 Lire) erhält er einen Vorschuß von 4 Unzen, und zwar durch die Bank der „nobilium Francisci et Petri Agliata". Da in Girgenti kein ähnliches Werk vorhanden ist, hier außerdem der Name der Alliata, der Stifter der 1. Kapelle links in der Franziskanerkirche zu Palermo, hereintritt, so habe ich einigen Verdacht, in der sitzenden Gottesmutter das dem Meister Stefan in Auftrag gegebene Werk anzunehmen, zumal die überaus kurze Lieferzeit den Gedanken nahelegt, er habe seine Arbeit nicht rechtzeitig nach Girgenti liefern können. — Die in derselben Kapelle befindliche Mutter der Barmherzigkeit mit einem Knaben auf dem Schoß und einem anderen, der sich ihr zu Füßen an sie schmiegt, ist ebenfalls dem Dominik zu geben, d. h. also seinem Geschäftshause. Ihm gehört der flüssige und zugleich unordentliche, wenig plastische Faltenwurf, ihm vor allem der kurzbeinige Knabe mit dem dicken Bäuchlein, das durch einen herabgleitenden Gurtel gehalten wird. Es ist die gleiche Gestalt, wie der Beckenschläger im großen Triumfzuge, im Triumfe der Tür im großen Saal, auf der Wasserweihe des linken Weihwasserbeckens vom Dom zu Palermo — In dieser Hauptwerkstatt arbeitete auch jener Meister Stefan. Der ihm im Zunftbrief vom Jahre 1487 gegebene Zusatz de Caxino ist ebenfalls als de Gajini zu lesen (vgl. den „Gaxino" der lombardischen Urkunden bei Alizeri usw.), so daß wir hier ein weiteres Mitglied der so überaus zahlreichen Familie Gajini vor uns hätten. (Er könnte sehr wohl mit dem von di Marzo I. 546 erwähnten und zu „Fazio" umgeschriebenen Stefano Gajini gleich sein, der, wenn wir ihm 1487 ein Alter von 20 Jahren geben, 1534 67 Jahre alt gewesen wäre.) In welchem Verhältnis er zu Dominik stand, ist nicht zu bestimmen: wir lernen letzteren nur als den Schuldner Stefans kennen. Unterm 24. XI. 1473 zahlt Dominik von einer Schuld im Betrage von 54 Unzen 6 Tari (= 691.05 Lire) dreißig (= 382.50 Lire) ab, und verpflichtet sich, den Rest innerhalb 15 Monaten zu begleichen, oder aber Stefan das von Dominik, der mehrfacher Hausbesitzer war, das von Dominik unterm 30. IV. 1468 gekaufte Haus zu überlassen. Man wird wohl nicht fehlgehen, wenn man in der Schuldsumme den Betrag erblickt, den Dominik dem Meister Stefan Gajini für geleistete Arbeit zu zahlen hatte. Vgl. Di Marzo, der ihn Cascino, Cassini nennt, I. 27. 64. 80, II. 4. Mit Stefano di Martino scheint er nicht gleich zu sein. —

Aus der Hauptwerkstatt des Dominik Gajini in Palermo scheinen die zahlreichen sizilianischen Gottesmütter zu stammen, die in der Auffassung sämtlich über einen Leisten geschlagen sind, wenn auch die Ausführung verschiedene Hände verrät. Lauranas Gottesmütter heben sich davon, wie wir sehen werden, durch ganz bestimmte Merkmale ab, so nahe sie ihnen auch manchmal bei einem oberflächlichen Blicke zu stehen scheinen. Als durchaus bezeichnend für die Werkstatt führe ich außer den schon erwähnten Arbeiten hier noch an:

Palermo, S. Salvatore, reich bemalt; die Gottesmutter mit langem auf die Brust herabfallenden Haar hält das nackte Kristkind vor dem Leibe. Länglicher Sockel mit Flachbildern. Spät, L'Arte VI (1903), S. 156, 157.

Palermo, Museum No. 1220. Die Gottesmutter gibt dem bekleideten Kristkinde die linke Brust Länglicher Sockel mit geflügelten Engelsköpfen. Unter dem Einfluß Lauranas wie die von Kastelvetrano.

Palermo. Museum No. 1114. Gottesmutter mit Kind, Kniestück auf drei Engelsköpfen schwebend, mit langgezogenen Augen und dem seitwärts wulstförmig gedrehten Haar.

Palermo, Karmeliterkirche. Gottesmutter. Das Haar fällt wie bei der von San Salvatore. Das bekleidete Kristkind spielt mit dem Fürspann und sitzt sehr tief. Um 1480.

3. DIE GOTTESMÜTTER LAURANAS.

Forschen wir nach weiteren Arbeiten unsers Meisters im alten Schacka, so stoßen wir im Dom, 4. Kap. rechts, auf ein Werk seiner Hand, das eine Gottesmutter darstellt.[1])

Laurana steht nun im besten Mannesalter auf der Höhe seines Schaffens. Und wiederum sehen wir ihn ein neues Gebiet bildhauerischer Tätigkeit betreten, auf dem wir ihn weder vorher noch nachher wieder finden: in Sizilien wird er zum Schöpfer eines Typs der Gottesmutter, die zwar unverkennbar, wie sie es alle tun, auf pisanischen Vorbildern beruht, die aber selbständig genug ist, um den Anfang einer Entwicklungsreihe zu bezeichnen, die in Sizilien ihren eigenen Weg verfolgt, und in den Werken Lauranas und Antonello Gajinis einige Stücke von Bedeutung aufweist.

Palermo, Verkündigungskirche: Säulen und Kapitelle. 1484.

Palermo, Pforte zur Augustinerkirche· Abgeb. L'Arte VI (1903) S. 153. — 1484.

Palermo, Franziskanerkirche. Vier Tugenden auf Sockeln: Stärke mit Säule, Mäßigung mit zwei Gefäßen, Gerechtigkeit mit Schwert und Reichsapfel, Klugheit mit Buch und Schlange. Letztere am Sockel den dickbäuchigen Dominikbuben. Die Arbeit ist von der größten Liederlichkeit der Werkstatt. Nach Di Marzo und Mauceri (L'Arte VI. S. 149) hätten sie zum Grabmal des Peter Speziale gehört, was durchaus möglich ist.

Salemi, Gottesmütter im Dom, beide nach dem Vorbilde der vom St. Juliansberg.

Salemi, Dom, Standbild des Heiligen Julian.

Kastelvetrano, Dominikanerkirche. Muttergottes. Von di Marzo I 94 für die beste Arbeit der 1400 gehalten. Sechsseitiger Sockel mit Flachbildern und Jahreszahl 1489. Offenbar nach dem Vorbilde der Gottesmutter Lauranas in der Mastrantoniokapelle zu Palermo und seiner Art sich nähernd.

Marsala, Gottesmutter in der Karmeliterkirche.

S. Mauro Castelverde, S. Maria-dei-Franchi, „Madonna del Soccorso". 1480. Ganz ähnlich der in der Alliatakapelle der Franziskanerkirche in Palermo (S. oben). Vgl. Munoz, Iconografia della Madonna. 1905. S. 37. Text S. 53.

Mazzara, Dom. Grabmal des Bischofs Montaperto. 1485.

Sirakus, Museum 12 264. Gottesmutter stillt das bekleidete Kind. Länglicher Sockel mit Inschrift oben und unten, Wappen und Flachbildern.

Taormina, Heilige Katerina mit Schwert und Buch auf achteckigem Sockel mit Wappen und Flachbildern, sowie der Jahreszahl 1482. Vielleicht die von Vasari-Milanesi VI. 651 dem Montorsoli zugeschriebene: „Fece die marmo una statua di quattro braccia, cioè una Santa Caterina martire, molto bella, la quale fu mandata a Taormina". Die Mache nähert sich dem Heiligen Julian von Salemi.

[1]) Di Marzo, J Gagini II 24, Anm. 3 und 4 erwähnt folgende Gottesmütter Schackas:

1. die in der Franziskanerkirche, auf sechsseitigem Sockel mit einem Heiligen Hieronimus, Franz, Sebastian und Anton von Padua und dem Namen Jesu, XHS. Dies sei vielleicht die in einer Urkunde vom 9 VI. (VI. Jnd,) 1503 den Meistern Julian Mancini und Bartel Berrettaro zur Nachahmung empfohlene Gottesmutter, nach der die jetzt auf dem Hauptaltar im Dom befindliche entstanden sei;
2. in einer Seitenkapelle des Doms eine Madonna della Catena; sie sei ebenso schwach und ermangle des Ausdrucks, der Anmut und Feinheit der Arbeit wie das Werk der Mancini und Berrettaro, denen sie auch wohl zuzuschreiben sei. Dagegen befinde sich
3. im Dom eine Madonna di Monserrato, die soviel Leben und Schönheit der Empfindung zeige, daß man sie — dem Dominik Gajini geben könne.

Die schwierige Frage, die wir hier zu beantworten haben, ist die, wie Laurana dazu kam, nun plötzlich vom Münzgießer zum Madonnenbildner zu werden. Wir Modernen, die gewohnt sind, Künstler „aus innerem Drange“ heraus Werke schaffen zu lassen, für die sie erst nachträglich den Zweck suchen müssen, vernachlässigen leicht die Tatsache, daß die Schaffensart der Künstler der 1400 in ganz entgegengesetzter Richtung verlief, daß für sie der Auftrag das bestimmende war, der Auftrag als Ganzes wie in allen Einzelheiten. Was würden die Vertreter der „freien“ und „hohen“ Künste von heute dazu sagen, wenn man einem Münzgießer von der Tüchtigkeit des Laurana mit dem Auftrage kommen würde, für ein kleines Dorf eine Wasserleitung anzulegen? Oder, wenn sie die einzelnen Vorschriften läsen, die man einem Künstler machte, der diesen oder jenen Heiligen in einer ganz bestimmten Haltung, Größe und Auffassung nach einem ebenfalls vorgeschriebenen Vorbilde herstellen sollte? Und doch wurde unter diesem Zwange so hervorragendes geschaffen! Ja, wir sind der Anschauung, daß nur innerhalb derartiger Fesseln eine zur vollsten Beherrschung des Typs — auf die alle bildende Kunst hinausläuft — fortschreitende Vollendung möglich ist. Nicht der „innere Drang“, nicht eine der „Einbildungskraft“ entstammende, für keinen gegebenen Zweck geschaffene Aufgabe bestimmte die Tätigkeit des Künstlers der 1400, sondern der Auftrag. Ihm widmete er sich mit aller Kraft; für einen bestimmten Ort unter oft widrigen Verhältnissen war dies oder jenes Werk auszuführen: wie mochte es ihm gelingen, sein Vorbild, das man im Auge hatte und ihm ausdrücklich zur Nachachtung anheimgab, zu übertreffen — das war das Ideal jener Künstler. Und wenn dann einmal kein Auftrag von Bedeutung vorhanden war, und das Leben sein Recht verlangte, nun so nahm man an, was sich gerade fand, formte Geschützkugeln oder baute den Bauern eine Wasserleitung mit einem Brunnen, in dem sie die Ziegen und Schafe tränken konnten. Das schändete nicht, und nicht zum mindesten beruht die große Tüchtigkeit der Bildner jener Tage auf dem Umstande, daß sie vor allen Dingen ihr Handwerk verstanden und dies immer und immer wieder von neuem üben mußten, wenn einmal bedeutendere Aufträge aus dem Gebiete der „hohen“ Kunst ausblieben, und man verdienen mußte, um zu leben.

In Schacka beauftragte man Franz Laurana mit einer Gottesmutter, eben jener „Madonna della Catena“, welche di Marzo so gering eingeschätzt hatte. Soweit wir wissen, hatte er bisher nie dergleichen gemacht. Wie löste er seine Aufgabe, und was mag sein Vorbild gewesen sein?

Die erste Frage beantwortet sich leicht mit dem Werke, das er in Schacka schuf. Um so schwieriger ist die Antwort auf die zweite. Wir kennen nun Laurana genug, um zu wissen, daß er seine Vorbilder nicht knechtisch abschreibt, sondern daß er stets von Eignem hinzutut, wie es im übrigen die allgemeine Sitte der die alten Typen abwandelnden Kunstübung der Zeit war. Daher würde sich dann eine ganz hübsche Reihe der Entwicklung feststellen lassen, wenn wir der Meinung der sizilianischen Forscher, die sich mit dieser Frage beschäftigt haben,

folgend als das Vorbild die „alte", „pisanische" Madonna von Trapani ansehen könnten, die Laurana zuerst für Palermo (Dom), dann für die Franziskanerkirche dort, weiter für Noto und andere Städte abgewandelt hätte.[1])

Dem widerspricht aber, daß Lauranas erste sizilianische Gottesmutter in Schacka steht, und daß sie ferner nicht auf der Madonna von Trapani beruht, ganz ebensowenig wie dies die Palermitaner Werke tun. Unmittelbar unter sich verwandt und eine Gruppe für sich bilden nur die Gottesmütter von Trapani und dem St. Juliansberg. Da nun die erstere unzweifelhaft am meisten „pisanische" Anklänge aufweist, so sei sie entgegen der zeitlichen Ordnung an die Spitze der Betrachtung gestellt.

I. Die Gottesmutter von Trapani.[2])

Dunkel wie die Kapelle der Verkündigungskirche vor den Mauern von Trapani, in der sie steht, ist auch die Geschichte der Gottesmutter von Trapani. Sie wird im Zusammenhange mit Laurana dadurch wichtig, daß sie als sein Vorbild für die Palermitaner Gottesmutter im Dom und die vom St. Juliansberg auf dem Eryx urkundlich genannt wird. Di Marzo erzählt[3]) nach dem Jesuiten Johann Amato, Paul von Gammicchia, Erzpriester am Eryx, und Paul Toskana, Schatzmeister daselbst, hätten mit Franz Laurana für den Dom am Eryx die Anfertigung einer Gottesmutter vereinbart und zwar zum Preise von 25 Unzen (= 318.75 Lire) und nach dem Vorbilde eines älteren Standbildes der Gottesmutter, das in der Verkündigungskirche vor den Mauern von Trapani stehe. Der Vertrag sei in Palermo ausgefertigt und befinde sich bei den Papieren des Notars Anton von Messina. Di Marzo fügt hinzu, er habe diesen Vertrag nicht auftreiben können. Als dann Laurana sein Werk abliefern wollte, verhinderten die städtischen Beamten von Palermo dessen Ausfuhr nach dem St. Juliansberg, und der Erzbischof Viskonti stellte die Gottesmutter, die das Volk sofort inbrünstig zu

[1]) Eine etwas überraschende Entwicklung behauptet Zimmermann, Sizilien II. Leipzig 1905, S. 138: „In den ihm zugeschriebenen Madonnenstatuen . . . schloß sich der Künstler an den gotischen Madonnentypus Siziliens, der etwas Weiches und Zierliches hat, an, während die Reliefs der Kirchenväter und Evangelisten in S. Francesco (1468) derb naturalistisch und malerisch gestaltet sind." Es ist eines jener häufigen Urteile über unsern Meister, die ihn aus zwei gänzlich verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten zu sammensetzen möchten. Dem weichen gotischen Madonnentyp bin ich in Sizilien nirgends begegnet.

[2]) Di Marzo, J Gagini I. 41 (mit weiterer Literatur). — Venturi, Arte ital. IV. 263, Fig. 189. Eine gute Abbildung gibt es leider nicht. (Abb. 36, 1. 38, 2.) Venturi war glücklich genug, eine von dem überreichen Goldschmuck befreite Fotografie zu erlangen; sie ist aber leider schlecht. Mir selbst war es versagt, eine Fotografie anzufertigen, auch sei hier ausdrücklich bemerkt, daß die folgende Untersuchung schon deshalb mangelhaft sein muß, weil eine gewissenhafte Prüfung unter den gegebenen Umständen unmöglich war. Glücklicherweise ist das Ergebnis, zu dem ich gelange, mag es nun richtig oder irrig sein, von nicht so großer Bedeutung, daß es das ganze Gebäude meiner Untersuchung berührt. Die von Agati und Mauceri im Giornale d'Italia vom 12. Juli 1906 gegen mich eröffnete Polemik beruht auf Irrtümern und Mißverständnissen.

[3]) J Gagini I. Palermo 1883. S. 46. 47.

verehren begonnen hatte, unter dem Namen einer S. Maria Maggiore oder di Monte Maggiore im Dome von Palermo auf. Daher beschlossen die Leute vom St. Juliansberg, sich ein zweites Standbild anfertigen zu lassen, und unterm 16. August 1469 wurde durch den Notar Roger di Salute in Eryx ein Vertrag mit Laurana aufgesetzt, nach welchem er seine Gottesmutter in Palermo nur aus dem Rohen hauen, sie dann aber auf den Eryx schaffen und erst dort vollenden sollte. Die Quelle Amatos ist nach Di Marzo eine Handschrift mit der Geschichte von Eryx von Vito Carvini. Der uns durch letzteren erhaltene und von Amato abgedruckte Vertrag[1]) bestätigt in seinem Wortlaute alle diese Angaben, den Preis, den ersten Vertrag der Leute von Eryx mit Laurana, das seltsame Verhalten der Behörden von Palermo, die kluge Art, wie jene der Wiederholung davon vorbeugen usw. Dagegen fehlt in der Urkunde eine nicht unwichtige Bestimmung bei der Beschreibung des Standbildes, das die Ericiner zu haben wünschten und die Palermitaner zurückbehielten. Darnach sollte Laurana „construere, facere et complere imaginem gloriosissimae Virginis Mariae in dicta urbe, de petra marmorea, ad instar et similitudinem imaginis marmoreae B. M. Virginis, quae est in conventu S. Mariae Annunciatae extra civitatem Drepani pro pretio unciarum auri 25" usw.[2]) Hier fehlt, wie man sieht, das von Amato hinzugefügte Beiwort, nach dem das Vorbild eine ältere Gottesmutter sei, die in der Verkündigungskirche von Trapani stände. Ebenso wenig ist davon die Rede, wenn der Vertrag nunmehr dazu übergeht, Laurana zu einer zweiten Gottesmutter zu verpflichten, die den Palermitanern nicht wieder in die Hände fallen soll: darnach hat er zu „construere, facere, ordinare e complere unam aliam imaginem Virginis praedictae de petra marmorea, quam dictus Franciscus asseruit de proximo habuisse et habere in dicta urbe Panormi, ipsamque imaginem facere melioratam imaginis hujusmodi praedictae civitatis Drepani extra moenia dictae civitatis vel saltem ad similitudinem imaginis praedictae et eo modo et forma, nihilominus, prout continetur in dicto praeallegato contractu in dicta urbe Panormi". Auch hier fehlt Amatos Einfügung, die Gottesmutter von Trapani sei „älter". Daher sind alle auf ihn sich stützenden Angaben in dieser Beziehung hinfällig.

Was hat es nun mit der Gottesmutter von Trapani für eine Bewandtnis?

Unglücklicherweise wurden die alten Archive von Trapani durch Feuer zerstört,[3]) und wir erfahren nichts über die Herkunft des in ganz Sizilien weitberühmten Muttergottesbildes.[4]) Die Legende hatte daher die vorteilhafteste Gelegenheit, sich der Sache zu bemächtigen. Nach Ferro wäre die am besten begründete Ansicht die, daß die Gottesmutter 1291 unter der Regierung des Königs

[1]) De principe templo panormitano. Panormi 1728. S. 170 ff.

[2]) Di Marzo, J Gagini. II. Palermo 1883. S. 8. 9.

[3]) „Caenobii fuere omnia igne combusta tempore pestis." Ex Decr. regis Freder. an. 1499 angezogen von F[erro], G. M. D., Guida per gli stranieri in Trapani. Trapani 1825. S. 287.

[4]) „Temporum injuria scriptorumque incuria hujus S. Imaginis adventus obscurus est." Pirri, Sicil. sacra II. VI. S. 878.

Jakob von Aragon nach Trapani gekommen sei. Es erscheine sicher, daß sie in Zypern angefertigt wurde und von da nach Ptolemais in Fönizien gelangte. Nach der Eroberung dieser Länder durch Saladin wäre sie nach Trapani verschlagen. „Nicht unwahrscheinlich ist das Gerücht, daß sie dort einen Templerherrensitz zierte, dem ein pisanischer Ritter vorstand namens Guerreggio. Dieser wurde derartig mit den Bitten des Volkes bestürmt, daß er die Gottesmutter dort lassen mußte, die zu allen Zeiten die größte Verehrung genoß. Jedenfalls erhellt aus unfehlbaren geschichtlichen Berichten, die durch Urkunden gestützt werden, daß sie von der Stadt den Karmelitern anvertraut wurde — ein vortrefflicher und weiser Entschluß" usw.[1])

Der kritische Wert dieser unfehlbaren geschichtlichen Berichte, die durch Urkunden gestützt werden, die wir nicht kennen, ist null. Alles, was sich daraus schließen läßt, ist, daß die Gottesmutter von Trapani sich von Anfang an in der Karmeliterkirche befand, wo sie noch heute steht, und daß sie stets aufs höchste verehrt wurde. Begreiflich erscheint es, daß die Leute von Eryx ein ähnliches Bild zu erlangen suchten; begreiflich aber auch, daß, als sie es hatten, die Trapaner bestrebt waren, das ihrige für „viel älter" zu erklären und dafür einen pisaner Ritter zu erfinden.

Hier kann allein die Stilkritik Auskunft erteilen: beeilen wir uns, hinzuzusetzen, daß sie aufs äußerste erschwert ist, einmal, weil die Gottesmutter hoch in einer sehr dunkeln Kapelle steht, und dann, weil sie über und über mit Weihgeschenken bedeckt ist.

Venturi behandelt sie kurz als eine der zahlreichen Nachahmungen der Werke Johann Pisanos, die in den 1300 entstanden. Allein, auch wenn man ein pisanisches Vorbild zugibt, wie es unzweifelhaft ist, so ist damit weder etwas für die Herkunft aus den 1300 noch für den Künstler gesagt, der das Werk anfertigte. Soweit mir eine Prüfung möglich war, handelt es sich um ein Werk der 1400.[2]) Beobachtet man ferner die Köpfe, die Augen ohne Sterne und leicht gebogen, die langen, ganz in lauranischer Weise modellierten Hände, die in die Schläfen gehenden Haare des Kindes mit dem starken Kopfe, das angeklebt ist, die unbeholfene Trennung von Stand- und Spielbein, endlich auch die Verzierung des Kleidersaumes, der nach Ferro mit „parole Siriache in oro" besetzt sei (die den damaligen Gelehrten das größte Kopfzerbrechen machten), so wird man notwendig auf die Kunst Franz Lauranas geführt.

Nun entstehen aber sofort erhebliche Schwierigkeiten innerer wie äußerer Natur.

Bei keiner der Gottesmütter Lauranas — auch nicht bei der von Eryx, die doch unsere zum Vorbild haben sollte — ist das Wechselspiel zwischen Mutter und Kind so ausgesprochen wie hier, wo es diese pisanische Eigenart noch lebhaft

[1]) Ferro, S. 288. 289.
[2]) Ferro gibt S. 289 eine Beschreibung, die uns indes stilistisch nicht weiterhilft.

bewahrt hat. Keine andere zeigt auch die karakteristische Bauschung der Gewandung um die rechte Hüfte aufwärts. Und endlich: wann hätte der Meister sie anfertigen sollen, da er doch 1467 in Schacka tätig ist, das er im Mai 1468 verläßt, um in Palermo die Mastrantoniokapelle in Angriff zu nehmen, während ja die Muttergottes in Palermo 1469 fertig ist, die vom Eryx vom 16. August 1469 an entsteht und am 25. März 1470 abgeliefert sein muß?! Da beide die Gottesmutter von Trapani zur Voraussetzung haben, so kann diese spätestens 1468 entstanden sein, falls Laurana etwas damit zu tun haben soll, es sei denn, er hätte sie unmittelbar nach seiner Rückkehr von Frankreich und vor seiner Übersiedelung nach Partanna und Schacka in Angriff genommen. Aber auch hierfür ist die Zeit bedenklich knapp.

Unter diesen Umständen ist es geboten, die Frage offen zu lassen, bis eine eingehende Untersuchung feststellt, ob Lauranas Hand an dem Werke deutlich sichtbar ist oder nicht. Sollte das erstere, wie wir meinen, der Fall sein, so würde man des Rätsels Lösung vielleicht in derselben Weise suchen müssen, wie bei der Gottesmutter vom St. Juliansberg. Diese ist ja so gut wie nur möglich für Laurana beglaubigt, und trotzdem werden wir gezwungen sein, sie ihm nur ganz bedingt zuzusprechen! Für die Gottesmutter von Trapani würde ich daher die Vermutung für erlaubt halten, daß sie zum größten Teile fertig in der Werkstatt Dominik Gajinis stand, als Laurana von Frankreich nach Sizilien kam, wo er sie dann in kurzer Zeit vollendete.

II. Die Gottesmutter von Schacka.

Wir fanden Laurana in Schacka im Jahre 1467 tätig. Da er es schon Ende Mai 1468 verläßt — denn vom 2. Juni 1468 datiert sein Vertrag über die Mastrantoniokapelle in Palermo — so kann er nur ein knappes Jahr in Schacka gewesen sein: dürfen wir in diese kurze Frist so umfangreiche Werke wie die Margaretentür und die Gottesmutter setzen?

Erstere ist ja allerdings nur zum geringen Teil von Laurana ausgeführt. Das Übrige — die Bekrönung namentlich — kam aus der gemeinsamen Werkstatt in Palermo. Allein auch dann noch wird es schwer, beide Werke in diesem kurzen Zeitraum unterzubringen.

Man wird also darauf geführt anzunehmen, daß die eine oder andere dieser Arbeiten bei einem späteren Aufenthalte in Schacka ausgeführt oder von Palermo aus zu Schiff dahin geschafft wurde. Wäre dies die Gottesmutter gewesen, so würde sie nicht an den Anfang der Reihe, sondern an deren Ende zu stehen kommen, d. h. die erste von Laurana geschaffene Gottesmutter wäre die von S. Franz in Palermo gewesen, der dann die im Dome, in Trapani, auf dem Juliansberge, in Noto, Messina und Schacka gefolgt wären. Hierüber kann in Ermanglung urkundlicher Belege nur die stilistische Prüfung Auskunft geben, und

die zu beantwortende Frage ist die, ob die Gottesmutter von Schacka eine größere oder geringere Reife als die Palermitaner Werke zeigt. Ist das letztere der Fall, wie wir nachzuweisen versuchen werden, so rückt sie an die Spitze der Reihe, und die notwendige Folge ist die Möglichkeit, daß die Margaretenpforte in Schacka erst später, etwa in den Jahren 1472 oder 73, die wir ohnehin auszufüllen in Verlegenheit sind, entstanden wäre.

Der wesentliche Unterschied zwischen der Gottesmutter von Trapani und der von Schacka besteht darin, daß bei der ersteren die Beziehungen zwischen Mutter und Kind in den Vordergrund treten, während bei letzterer die Mutter ganz ohne geistige Verbindung mit dem göttlichen Knaben zu sein scheint. Es sind die beiden Endpunkte der ganzen Reihe: zwischen ihnen liegen in leisem Fortschreiten die übrigen. Die beziehungsloseste von allen ist die Muttergottes von Schacka, ja wären nicht die rein äußerlich durch den Apfel verbundenen Hände, so hätten wir in Lauranas Auffassung eine merkwürdig vorweggenommene Darstellung der sixtinischen Gottesmutter Raffaels.

Da nun alle übrigen Gottesmütter Lauranas die Beziehungen zwischen Mutter und Kind mehr oder minder betonen, und zwar in der Reihenfolge, daß die der Mastrantoniokapelle darin noch am meisten zurückhält, der zu Schacka also am nächsten steht, so kann wohl kein Zweifel darüber sein, daß wir letztere an die Spitze der Reihe zu stellen, in ihr die erste der von Laurana in Sizilien geschaffenen Gottesmütter zu erblicken haben. (Abb. 32, 2. 33.)

Damit stimmt nun auch alles übrige, was die Prüfung im einzelnen uns lehrt.

Auf einem länglichen Sockel, dessen vier Ecken abgeschrägt sind, steht auf dem linken Standbein, während das rechte „spielt", die Gottesmutter-der-zerbrochenen-Fessel. Unter der reichlichen Gewandung tritt das rechte Knie leicht vor. Der Körper darunter erscheint massig, ungegliedert und verrät nicht einen Künstler, der ihn von Innen heraus kennt. Der Oberkörper ist zu kurz. Der Hals, auf dem ein nicht großer länglicher Kopf sitzt, sehr lang und säulenförmig, fast gleich stark am Brustansatz wie unterm Kinn. Der rechte Arm, dessen oberes Glied unverhältnismäßig kurz ist — ein Fehler, der sich ausnahmlos bei Lauranas Frauengestalten wiederholt — ist nach vorn gebeugt und hält einen Apfel. Mit dem linken Arm trägt sie das mit einem langen Gewande bekleidete Kristkind, indem die linke Hand ausgespreizt um seinen Oberschenkel liegt. Das Kristkind mit starkem Kopf und altväterischem Ausdruck blickt geradeaus, legt aber die linke Hand an den Apfel, die rechte an den oberen Saum des Untergewandes der göttlichen Mutter. Auch diese blickt, den Kopf ein wenig zur linken Schulter gesenkt, geradeaus. Der Vorwurf ist scheinbar das Wechselspiel zwischen Mutter und Kind mit dem goldenen Apfel; in Wirklichkeit geht der Blick hinaus in die Kirche, hinab zu den Andächtigen — der Widerspruch zwischen Haltung und Bewegung ist ungelöst, und größer als bei einer der folgenden Gottesmütter unseres Meisters.

Von eigentümlichem Reize ist der Kopf der Mutter — ein Jdealkopf von naiver Lieblichkeit und einer bis auf das Einfachste zurückgeführten Formengebung, die trotz der Unkenntnis des Knochengerüstes doch eine genügend feine Beobachtung zeigt, um in die altertümelnde Starrheit einiges Leben zu bringen. Diesen altertümelnden Zug finden wir bei Lauranas Gottesmüttern wie bei seinen Büsten. Er ist ungewollt, keine Pose, und steht im seltsamen Gegensatz zu den lebensvollen Schöpfungen eines Donatello, der der Natur bis auf den Grund geht. Laurana kennt die Natur nicht von innen heraus. Aber die äußere Lieblichkeit des Frauenantlitzes kennt er bis in alle Einzelheiten. Sie gibt er wieder mit einer Einfachheit, die bald an Unvermögen zu grenzen scheint, bald an gewollte Altertümelei erinnert, und doch keins von beiden ist. Er sieht seine Menschen mit den Augen des Flachbildners an, auch dann, wenn er sie in voller Körperlichkeit darstellen soll. Bezeichnend für seine Scheu, in die Tiefe zu gehen, ist der Hals der Mutter, ist das wie angeklebt flach an ihr sitzende Kind, ist die Faltengebung. Alles erscheint, wie wenn es aus einem Flachbilde in die Körperlichkeit übersetzt wäre.

Das Haar der Mutter geht zierlich und eng gewellt tief in die Stirn. Diese Art der Haargebung ist typisch für Laurana — alle seine Frauengestalten zeigen es. So, wie es uns jetzt meist erscheint, ist es freilich wie tote Ziselierarbeit. Aber der Künstler rechnete mit der Farbe, dem rot unterlegten Golde, wie es noch heute die Wiener Beatrix in berückender Schönheit zeigt. Anders behandelt er das Kopfhaar des Kristkindes. Aber während er hier noch einige großgewellte Formen versucht, kommt er bei seinen ferneren Werken sehr bald auch für den Knaben auf eine feine Strichelung. Gern läßt er es dabei dem Kinde übers Ohr in die Schläfe treten, wodurch dann dessen altväterisch-kluger Ausdruck noch erhöht wird. Die Augen bildet er länglich. Hier blicken sie halb nieder. Das obere Lid ist halb herabgezogen, die dadurch entstehende Falte leicht angedeutet, eingeritzt. Die Brauen sind ganz schwach in schönem Bogen darüber gezogen: ihren Ausdruck erhalten auch sie durch die Farbe. Niemals pflegt Laurana mehr an körperlicher Form zu geben, als es unbedingt nötig erscheint. Da es aber doch, wenn auch noch so abgeschwächt, vorhanden ist, so kommt es, daß seine Gesichter trotz einer gewissen Starrheit nicht tot sind, sondern mit verborgenem Pulsschlag leben, und da nun dieses, sozusagen unter der Oberfläche zurücktretende, stille, verhaltene so recht das Leben der Frauen ist, so wird Laurana zu dem Meister jener Frauenbüsten, die das Entzücken der ganzen Welt bilden. — Die Augensterne werden bei Laurana niemals angedeutet: er malt sie, und noch heute haben einige diese Augen das tiefe leuchtende Braun der Regenbogenhaut bewahrt. Freilich ist die Wirkung jetzt starr und aufdringlich geworden, weil das Ganze längst den gleichmäßigen Glanz der Farbe eingebüßt hat.[1]) Die Augen,

[1]) Hierunter und unter einer oft barbarischen späteren Überholung der Bemalung leiden die Werke Lauranas empfindlich. Die entstellende Wirkung wird noch bedeutend durch die Fotografie erhöht,

bei denen die Farbe erhalten ist, erscheinen dann größer, als die, welche sie (wie die Büsten, Masken und einige Gottesmütter) eingebüßt haben. Der Mund ist wohlgebildet, nicht klein, der Abstand zwischen Nase und Oberlippe ziemlich groß. Der Kopf des Kristkindes ist groß. Auch auf Lauranas Flachbildern sind die Köpfe meist unverhältnismäßig.

Wie Laurana seine Frauengesichter nicht anmutig genug gestalten kann, so verwendet er die gleiche Sorgfalt auf die Frauenhand: nächst dem Kopf ist sie ihm das wichtigste an dem ganzen Werke. Auch sie erscheint auf den ersten Blick steif und leblos. Aber es wiederholt sich hier dieselbe Beobachtung, die wir bei seinen Gesichtern überall machen können. Ohne tiefere Kenntnis des Knochengerüstes, der Sehnen und Muskeln beobachtet er doch scharf genug, und setzt nun das Gesehene in seiner Art ins Körperliche um, indem er es so flach wie möglich gibt, abschwächt und abdämpft, so viel es nur geht, dennoch aber so viel davon erhält, daß noch Leben darin bleibt. Die rechte Hand unserer Gottesmutter ist höher gehoben, als bei irgend einem der folgenden Werke. Der Handrücken ist weich, die Hand selbst etwas im Gelenke herabgebogen. Die Finger sind schlank, die Nägel wohlgebildet und an der Wurzel mit einer feinen Falte. Sie verlaufen weich in die Formen des Handrückens. Alles dies ist anders bei Dominik Gajini. Seine Fingernägel sind schmaler, unfeiner, oft ins Fleisch einschneidend, ohne die zarte Falte an der Wurzel. Auch verlaufen die Finger gleichmäßig in derselben Stärke, und am Handrücken pflegen sie ganz regelrecht ausgehöhlte Rinnen mit formelhaft rundlichem Abschluß zu bilden. — An unserm Werke sind weder bei der Gottesmutter noch dem Jesusknaben die Finger getrennt; vielmehr ist der Marmor stehen geblieben, um ihm mehr Halt zu geben. Daher sind denn auch von der Hand des Kindes nur Daumen und Zeigefinger ausgeführt. Bei den späteren Standbildern fällt diese Vorsicht fort, weil der Künstler gelernt hat, sie als überflüssig zu betrachten. Zugleich entwickelt er sie dann freier und geschickter, indem er mehr natürliche Stützpunkte für den Marmor findet.

In zwiefacher Hinsicht lehrreich ist die Gewandung: wegen der typischen Faltengebung, und wegen der Bemalung. Erstere ist noch befangener, letztere bedeutender und besser erhalten als bei einem der späteren Werke Lauranas.

Die Bekleidung der Mutter Gottes besteht gemeinhin aus Kopftuch, Untergewand und Mantel. In unserem Falle bildet das Kopftuch mit dem Mantel

---

sodaß es nicht wohl möglich ist, sich einen Begriff von der eigenartigen Schönheit der Werke selbst zu machen. Beispielsweise erscheint der Mund des Kristkindes bei unserer Gottesmutter von einer auffallenden Häßlichkeit der Form. Dies hat aber seinen Grund lediglich in der unregelmäßig stehen gebliebenen Deckfarbe der Lippen. Das Gleiche ist bei dem Munde der Mutter der Fall. Die Farben sind nachgedunkelt, mit Staub durchsetzt, überholt, was alles zu dem nichts weniger als erfreulichen Eindruck beiträgt, den die Werke jetzt auf uns machen. Dies ist ganz besonders der Fall bei der Gottesmutter von Trapani und vom Juliansberge, die fast zu Zerrbildern entstellt sind, und auch von dem außerordentlich lieblichen Ausdruck der Muttergottes von Noto, den sie in Farben gehabt hat, ist wenig übrig geblieben.

ein Ganzes, was bei den nachfolgenden Werken nicht mehr vorkommt. Daher tritt hier noch nicht die Vorliebe Lauranas hervor, die Feinheit der verschiedenen Gewebe durch eine bestimmte Behandlung des Marmors zu betonen. Das Untergewand wird durch einen Gürtel, später meist durch ein gewundenes Tuch gehalten. Es geht bis tief auf die Füße herab, die unter den Falten verborgen bleiben. Ehe sie den Boden berühren, knicken sie auf. Der Saum am Boden bildet regelmäßige Schlangenwindungen. Bei unserem Werke sind sie zum Teil abgeschliffen und abgestoßen, deutlich sichtbar aber noch unterhalb und rechts von der herabhängenden Eisenfessel. Der Mantel wird über der Brust wie hier in Trapani und auf dem Juliansberge, durch einen Fürspann gehalten, oder er tritt vor der Brust auseinander, wie bei den übrigen. Bei allen aber legt er sich bauschig über den gehobenen rechten Arm und geht von dort zur linken Hüfte, wo er unter dem Kristkinde verschwindet, um in zwei Teilen herabzufallen. Da sie in die Höhe genommen sind, bildet der Saum des Mantels eine schräge Linie, die von links unten nach rechts hinaufführt. Eine stetig wiederkehrende Eigenart Lauranas ist es, daß er den äußeren Saum des Mantels über dem rechten Unterarm zurückschlägt; dadurch wird das Futter sichtbar, dessen abstechende Farbe die Lebendigkeit des Bildwerks erhöht. Alle Falten sind flach und folgen demselben Grundsatz wie Lauranas Formengebung überhaupt: die Flächen in möglichst weiten Winkeln aneinanderzustoßen und von Höhen und Tiefen nur das Notwendigste zu geben. Die Richtung des Faltenwurfes weist zweierlei Form auf: in Schacka, auf dem Juliansberge, (Trapani) und Noto wiegt die Senkrechte vor, in Palermo werden auch die Querfalten über dem rechten Bein betont. Allen gemeinsam (auf unserer etwas zu sehr von rechts genommenen Abbildung nicht sichtbar) ist der an der rückwärtigen rechten Körperseite breit herabfallende Mantelteil. Dadurch erhalten die Gestalten etwas schweres und massiges, so daß die ohnehin kaum bemerkbare Trennung von Stand- und Spielbein und die dadurch bewirkte Lebendigkeit noch mehr beeinträchtigt werden. —

Mancher Besucher süditalienischer Kirchen wird durch die grelle Bemalung erschreckt und abgestoßen worden sein, unter der sich ihm die Marmorgestalten der Heiligen gewöhnlich darbieten. Die Schuld daran trägt meist die rücksichtslose Erneuerung der Farben durch spätere Pfuscher. Einen guten Begriff von der sorgfältigen und feinen Art, die diese Bildwerke ursprünglich zur Schau trugen, gibt von allen mir bekannten süditalienischen Gottesmüttern nur noch die von Schacka, und auch diese nur in beschränktem Maße. Aber, wenn sie auch durch Abreiben ihre Farbe, vielfach ihre Vergoldung ganz eingebüßt hat, so ist sie doch von den plumpen Sternen und den verschmierten Brokatblumen verschont geblieben, mit denen man die Gewänder der anderen überzog.

Das Futter des Tuches und Mantels zeigt ein schönes Blau. Das Untergewand ist über der Brust mit einem zierlichen Bande gesäumt, dessen wie eingelegt wirkendes Muster wohl vergoldet war. Das gleiche Muster wiederholt sich am Saum des rechten Ärmels. Später ziseliert Laurana ihn mit mühsamem Grab-

stichel, wie an der Beatrix-Dreyfus. Das Untergewand ist, soweit es sichtbar wird, mit einer Art Sternmuster bedeckt, überaus reich der Mantel, den fliegende Greifen und andere Wappentiere zieren, und ein prachtvoller Saum wie in Tauschierarbeit umzieht. Das Untergewand des Kristusknaben bedecken kleine Sterne, den blaugesäumten Überwurf allerhand Blumen und Arabesken. Alle diese Verzierungen sind von vorzüglicher Zeichnung, so daß, wenn man sie sich in Gold auf farbigem oder auf dem weißen Untergrunde des Marmors vorstellt, die Wirkung glänzend und würdig gewesen sein muß.

Als die Gottesmutter-der-gesprengten-Fessel wird sie durch eine Kette bezeichnet, die vom Goldfinger der linken Hand herabgeht und in einer zum Teil zerbrochenen Handfessel endigt: auch sie war vergoldet und bezieht sich auf das Wunder, daß die Ketten der zum Tode verurteilten Gefangenen durch die Fürsprache der Mutter Gottes sich lösen und in Stücke zerspringen.[1])

Der zierlichen und sauberen Arbeit des Ganzen, das auf das sorgfältigste geglättet ist und an keiner Stelle noch die Spur des Bohrers verrät, entspricht nun ebensowenig hier wie in anderen Fällen die ganz und gar sorglose, um nicht zu sagen liederliche Arbeit des Sockels. Wir würden in unserem Falle sicherlich geneigt sein, Laurana ganz davon freizusprechen, wenn sich nicht dieselbe Sache auch bei den anderen Werken wiederholte, und der Stil der an dem Sockel angebrachten Bildchen nicht auf Lauranas Art wiese.[2]) Es bleibt uns daher nichts anderes übrig, als die Annahme, der Künstler habe es aus irgend einem Grunde nicht für der Mühe wert gehalten, auf diesen Teil seiner Arbeit auch nur einen geringen Bruchteil der Mühe zu verwenden, die er dem übrigen gab. Vielleicht kamen auch Zeitmangel hinzu, das Drängen der Besteller, und was dergleichen Gründe mehr sein mögen. Daß Laurana etwas weit besseres leisten konnte, davon zeugen Werke ähnlicher Art, wie z. B. die Altarstaffel der Lazarushalle in Marseille. — Vorn befindet sich im Rechteck die roh „hingeschriebene" Darstellung der Gottesmutter, wie sie dem vollständig krüppelhaft verkürzten Stifter erscheint, der zu ihr um Rettung vom Tode am Galgen fleht. Wenigstens scheint der Querbalken im Hintergrunde, der von einem Baumstamme zu einem Felsen gelegt ist, derartiges anzudeuten. Die Gottesmutter wie das Kind und der Stifter, an dem trotz der schlechten Ausführung Bildniszüge nicht zu verkennen sind, haben unförmliche Köpfe. — Die abgeschrägte Ecke rechts zeigt ein doppelschneckiges Band innerhalb Akantusblattwerks, links das gleiche mit Efeulaub darüber. Die Seitenflächen tragen je ein Wappen, und zwar links einen steigenden

[1]) Am Sockel der Gottesmutter in der Kreuzkirche von Nikosia (1498) befindet sich eine entsprechende Darstellung. Vgl. di Marzo, J Gagini I. 63. — Eine andere Madonna della Catena enthält das Museum von Sirakus No. 21 476 (von D. Gajini?) mit dem gleichen Sockel wie Lauranas Gottesmutter von Noto.

[2]) Eine andere Lösung wäre die, daß der Sockel überhaupt nicht zugehörig wäre. Merkwürdigerweise findet sich der gleiche unter einem Heiligen Benedikt der Katarinenkirche von Schacka, nur mit dem Unterschied, daß darauf keine Felsen abgebildet sind, und der Galgen (?) nur aus einem Holzjoch besteht. Vielleicht waren solche Sockel fabrikmäßig hergestellt auf Lager vorrätig.

Löwen nach links, rechts ein viergeteiltes Schild, mit je einem steigenden, einander zugekehrten Hunde oder Leoparden.

Vermittels dieser Wappen und der durch das Flachbild wie das Werk selber gegebenen Andeutung, daß es sich um einen aus Gefangenschaft und Tod erretteten Edelmann von Schacka zu handeln scheint, ist es vielleicht möglich, nähere Beziehungen zwischen dem Auftraggeber und unserem Künstler zu entdecken. Mir ist das mangels der nötigen Hilfsmittel nicht gelungen. Die Schwierigkeit wird besonders dadurch erhöht, daß sich die Angaben über die Wappen bei den alten sizilianischen Forschern, wie wir S. 268, 1 ausführten, widersprechen. Unter diesen Umständen muß es einer glücklicheren Forschung an Ort und Stelle überlassen bleiben, das Rätsel zu lösen.

Wichtiger als diese Frage ist die nach dem Vorbilde Lauranas.

Die Gottesmutter von Trapani kann es nicht gewesen sein; denn in diesem Falle würde das Zusammenspiel von Mutter und Kind die Grundlage der Darstellung gebildet haben, und es hätte ein der Gottesmutter vom Juliansberge ähnlicher Typ entstehen müssen.

Ausgeschlossen ist auch, daß Laurana ein anderes sizilianisches Vorbild zum Muster hätte nehmen können; ein solches war nicht vorhanden. Mit großem Fleiße hat di Marzo zusammengestellt, was Sizilien vor der Ankunft Dominik Gajinis an bildnerischen Kunstwerken des XV. Jahrhunderts aufzuweisen hat: es ist außerordentlich wenig, und tatsächlich kann man das Aufblühen der kirchlichen Plastik erst von der Wirksamkeit Dominiks an rechnen.

Es wäre nun möglich, daß dieser schon vor Ankunft Lauranas eben solche stehenden Gottesmütter angefertigt hätte, wie er es später tat. Aber wir haben keinerlei Belege dafür; auch scheint in diesem Falle der vorbildliche Meister Franz Laurana gewesen zu sein, wenn auch beider Werke eigenartig genug sind, um sie von einander zu unterscheiden.[1])

Unter diesen Umständen bleibt uns nichts anderes übrig, als den Blick auf Lauranas Lehr- und Wanderjahre zurückzulenken, und in der Tat scheint in Florenz der Schlüssel auch dieses Rätsels zu liegen.

Freilich war es nicht die Kunst Donatellos, die sich Laurana zum Muster nahm, ja seiner ganzen Anlage nach zum Vorbilde nehmen konnte. Der gewaltige Naturalismus dieses dämonischen Geistes war dem zahmen Dalmaten fremd, seine vom Inneren des menschlichen Körperbaus ausgehende Kunst ihm

[1]) Typische Bildungen Dominiks sind: ein starr auf langem, dünnem Halse getragener Kopf mit kleiner Nase, kleinen Augen und kleinem Munde. Das Haar legt sich gern korkzieherartig gewunden dick um den Kopf und geht lose auf die Schultern herab. Die Faltengebung ist reich, flüssig, formlos. Die Haltung noch unsicherer als bei Laurana. Über der Brust liegt meist eine Reihe gleichlaufender weicher Wulste. Die Finger sind lang, stehen gleichmäßig von einander ab und bilden an der Wurzel regelmäßige Aushöhlungen. Die Nägel sind oft länglich, ins Fleisch gewachsen, unfein, die Flachbilder der Sockel meist noch liederlicher als die Lauranas, unklarer und voller heftiger Bewegung. Die Mache erreicht nie die Sorgfältigkeit der besseren Arbeiten Lauranas, das Ganze hat stets „malerischen" Karakter. (Abb. 42.)

unverständlich und überstieg seine Kräfte. Lauranas versöhnlicher, allem Heftigen, Übertriebenen, Leidenschaftlichen widerstrebender Geist wendet sich daher von den gewaltigen Neuerungen Donatellos ab in die Vergangenheit, und so bilden Lauranas Gottesmütter einen jener archaisierenden Rückschritte, die teils auf Unvermögen, teils aber auf seiner erhaltsamen, aller Leidenschaftlichkeit abgeneigten, stillen Natur begründet sind, wie wir denn dies fast frauenhafte Empfinden durch sein ganzes Lebenswerk hin verfolgen können. Er kannte die anatomischen Verhältnisse seiner Menschen nicht und dachte gar nicht daran, seine Frauengestalten nach dem Akte zu modellieren. Donatello hatte, angeregt durch das Vorbild der Antike und ein rastloses Durchforschen des menschlichen Körpers, seine Standbilder wieder richtig auf die Füße gestellt, indem er Standbein und Spielbein kräftig unterscheidet und seine Gestalten die Hüften gebrauchen läßt, „eine Eigenschaft, die, wie Semper hervorhebt,[1]) in so vorteilhaftem Gegensatze zu der sackartigen Verhüllung der Beine" an den Standbildern des 14. Jahrhunderts steht. Dadurch wurde auch seine natürliche Faltengebung bestimmt, die bei seinen Vorgängern ganz wie bei Laurana und Dominik Gajini nur dazu diente, „den Mangel des richtigen und bestimmten Stehens der Figuren" zu verhüllen. „Seit Donatello und teilweise schon Niccolo d'Arezzo gelangte die Tendenz zur Herrschaft, das Gewand nicht nur naturwahr zu behandeln, sondern es zugleich nach dem richtigen Stilprinzip der Alten, vermöge karakteristischen Wurfes das darunter liegende Nackte schön und bestimmt ausprägen zu lassen." Alles das lehnt Laurana ab. Es scheint ihm überflüssig, das Streben nach unbedingter Naturwahrheit ist seinem Empfinden entgegen. Und hier spielt auch sein Sinn für die Zurückführung des geschauten Körperlichen auf das Flachbild eine große Rolle. Die Art, wie er hierbei verfährt, lehnt sich geradezu auf gegen eine leidenschaftlich wahre Wiedergabe der Natur. So verfällt er in einen Stil, der uns fast wie eine altertümelnde Pose anmutet, und doch seiner ehrlichen Künstlernatur ganz entspricht. Aus dem gleichen Grunde lehnt er es ab, die Farbigkeit der Natur in den Stein zu übertragen, die „Verlegung der ‚malerischen Tendenz' in den Stein",[2]) die mit Michelangelo ihren unübersteiglichen Höhepunkt erreicht. Er bleibt bei der Bemalung, und diese muß über den Mangel an natürlicher Lebendigkeit, die Donatello schon längst von Innen heraus errungen hatte, hinweghelfen. Um so viel war Florenz dem übrigen Italien voraus. Aber Laurana hatte dort für sein plastisches Empfinden nicht mehr aufgenommen, als was seiner Natur genehm war. So bereitwillig sie sich den feinen und harmonischen, in sich geschlossenen baulichen Zierformen Brunelleskos geöffnet hatte, die ihm von Haus aus vertraut waren, so unnahbar verhielt sie sich der ungestümen „Moderne" eines Donatello gegenüber. Das schließt nicht aus, daß er auch von ihm allerhand Äußerlichkeiten übernahm, die wir mit seinem altertümelnden Stil vermischt daran wiederfinden.

[1]) Donatello 1875. S. 54.

[2]) Semper, Donatello 1875. 142.

Die ältere florentinische Plastik spiegelt Pisa wider, und so führen auch Lauranas Gottesmütter und alles, was die gesamte Gajinischule in dieser Beziehung in Sizilien geschaffen hat, über Laurana und Florenz nach Pisa. In diesem Berührungspunkte steht die Gottesmutter von Trapani. Das Vorbild für Schacka aber ist nicht Nino Pisano unmittelbar. Vielmehr kommen Werke, die sich größtenteils von seiner Madonna in S. Maria-della-Spina zu Pisa herleiten, in Betracht. Ihre Zahl ist bedeutend. Aber aus der Menge treten einige hervor, die Lauranas Gottesmüttern näher zu stehen scheinen als andere. Da ist z. B. die des Albert Arnoldi in der Betkappelle des Bigallo.[1]) Sie hat im wesentlichen gleiche Haltung wie die Gottesmutter von Schacka, insbesondere auch den Widerspruch des ganz nach vorn gerichteten Blickes und des Zusammenspiels mit dem Kristkinde, das durch die im Gelenk gesenkte, hoch erhobene steife Rechte vermittelt wird. Auch die Faltengebung beruht im Grunde genommen auf der gleichen Anordnung, wenn auch die quer ansteigenden rechten Hüftbauschen, wie sie Trapani und der Juliansberg wiederholen, in Schacka zu den weniger natürlich senkrecht herabhängenden geworden sind. Das nach vorn gewendete Kristkind konnte Laurana ebenfalls am Bigallo finden,[2]) das sich gleichfalls dem Kreise Ninos anschließt, während das fast ganz nach vorn gewendete Kind der Gottesmutter vom Grabe des Aldobrandino Cavalcanti von dem Meister selbst bezeichnet ist.[3]) Ein durchaus der Eigenart Lauranas entsprechendes pisanisches Vorbild schmückt die Pforte von Groß-St.-Marien in Florenz.

Manche Eigentümlichkeit der Pisaner nun zeigt auch Donatello: so die Vorliebe für lange Hälse. Die Gottesmutter des Johann Pisano in Pisa[4]) hat übereinstimmend mit Laurana flache Faltengebung, langes Gesicht, sternlose Augen, zierliche Kopfwendung und den langen Hals, der sich in Florenz häufig findet.[5]) Das zierlich gewellte Haar lieben auch Donatello und seine ganze Schule, wie ein Blick auf die Gottesmutter in Berlin, die Verkündigung der Kreuzkirche in Florenz, den Engel dort, die Gottesmutter im Bargello, die des Mattäus Civitale in der Dreifaltigkeitskirche zu Lucka, die Büste aus gebranntem Ton in South-Kensington[6]) usw. lehrt. Ähnlich verhält es sich mit den abfallenden Schultern, die allerdings bei Laurana, weil es sich um Frauengestalten handelt, schon durch die Natur seiner Modelle gegeben ist. Der Gesichtstyp aber war allgemeine florentinische Mode; Mino, Agostino di Duccio, Desiderio vertreten ihn, und Pagno di Lapo Portigianis Gottesmutter der Domhütte erinnert lebhaft an die lauranischen Gesichter. Endlich wird auch ein bildnerisches Werk wie die Mantelschaft Mariens,

[1]) Venturi, Storia dell' Arte ital. IV. 684. Abb. Fig. 563. Vgl. auch Cicognara Storia della scoltura. I. Venezia 1813. Tafel XI u. XXXI.

[2]) Venturi IV. 522. Fig. 420.

[3]) Venturi IV. 478. Fig. 380.

[4]) Museum, Saal XIII.

[5]) Semper, Donatello 1875. S. 95.

[6]) A. G. Mayer, Donatello 1903. S. 41.

das Bernhard Rossellino 1433—34 für die Stirnseite der Misericordia von Arezzo schuf,[1]) nicht ohne Einfluß auf Franz Laurana geblieben sein.

So stellt sich denn auch die erste seiner Gottesmütter, die er in Sizilien anfertigte, als ein etwas zaghaftes Gemisch älterer pisanischer Vorbilder und der Donatello-Schule dar, wobei es ganz der Richtung des lauranischen Kunstempfindens entspricht, wenn ihn die altertümliche Einfachheit jener mehr anheimelt als die leidenschaftliche Lebenswahrheit der Neuen. Daß aber die Gottesmutter von Schacka mit Recht als die erste bezeichnet werden muß, erhellt nun daraus, weil alle die Mängel seines Könnens, das ja für derartige bedeutende Aufgaben ohnehin beschränkt genug war, hier stärker erscheinen als bei den späteren Werken: die Haltung ist hier noch starrer, die Rechte noch steifer und höher erhoben, der Kristusknabe unfreier angeklebt, die Gewandung massiger und die Faltengebung unnatürlicher als schon bei der zeitlich unmittelbar folgenden in der Mastrantoniokapelle zu Palermo. Noch wagt er nicht, die Finger der Hände frei von dem stützenden Marmor der Rückseite zu lassen und steckt selbst die nackten Beinchen des göttlichen Kindes unter die schützende Hülle des Kleides.

Wenn wir dennoch das Werk von Schacka für das schönste seiner Art halten, so beruht dies einmal darauf, daß die Mängel, die wir hervorhoben, nicht bedeutend größer sind als an den übrigen Gottesmüttern unsers Meisters; dann auf der vorzüglichen Erhaltung, die auch die Bemalung noch ungetrübt von jeder späteren Sudelei erkennen läßt; endlich aber scheinen uns aus dem Werke eine liebevolle Freude an der neuen Aufgabe und eine Frische der Auffassung zu sprechen, wie sie die späteren in diesem Maße nicht mehr zeigen.

Denn offenbar verbreitete sich sein Ruf als ein Gottesmutterbildner von hoher Innigkeit der Empfindung mit reißender Schnelligkeit, und die nächsten Jahre sind mit Aufträgen der Art ausgefüllt. Daß sich der Geschäftsgeist der Firma Dominik die günstige Konjunktur zu Nutze machte, und nunmehr eine wahre Mode der Gottesmütter nach lauranischer Art entsteht, ist nur zu begreiflich, und wenn dabei auch eine beträchtliche Masse von Mittelgut das Licht der Welt erblickte, so ist das unvermeidlich, und wir vergessen nicht, daß eine künstlerische Bewegung schnell mehr in die Breite als in die Tiefe zu gehen pflegt. —

Noch ist die Frage berechtigt, ob Lauranas Gottesmütter nicht auf französische Vorbilder zurückgehen. Davon kann wohl keine Rede sein. Vitry (M. Colombe S. 117 ff.) führt zwar aus, daß, wie die französischen Gottesmütter der Zeit flandrischer Art näher stünden als italienischer, auch die Lauranas eher französischen Geist verrieten denn z. B. Florentiner, und deutet an, daß hierzu vielleicht schon sein Aufenthalt in Neapel beigetragen habe, denn dort hätte sich „der flandrische Realismus sonderbar mit den klassischen Bestrebungen der Re-

---

[1]) Alinari 9743. — Vgl. v. Fabriczy, Ein Jugendwerk Bernardo Rossellinos usw. Berl. Jahrb. XXI (1900) S 36. Cicognara, Tafel XIX.

naissance gemischt". Neapel hat um diese Zeit überhaupt keine Gottesmütter von Bedeutung aufzuweisen, und was dort vor dem Triumfbogen an Bildnerei entsteht, ist florentinisch, von dem minderwertigen und unbedeutenden Baboccio abgesehen, der allerdings mit einer wilden nordischen Gotik bekannt gewesen zu sein scheint. Die Verwandtschaft der französischen und lauranischen Gottesmütter beruht auf ihrer gemeinsamen Abstammung von pisaner Kunst. Die Pisaner sind es, die den Typ der stehenden Gottesmutter mit dem Zusammenspiel von Mutter und Kind ausbilden und über die ganze Welt verbreiten. Sie erschöpfen ihn auch, und so kommt es, daß die italianische Frühauflebung sich mit Vorliebe der sitzenden Gottesmutter zuwendet. Laurana greift aber den älteren Typ wieder auf, sei es aus persönlicher Vorliebe, oder, was wahrscheinlicher ist, auf Wunsch der Auftraggeber. Denn bei diesen blieb der Pisaner Typ beliebt, so daß wir ihn bis tief ins 16. Jahrhundert hinein antreffen.[1]) Jedenfalls liegt kein Beweis und keine Notwendigkeit vor, Lauranas Gottesmütter, deren „italienisches Gefühl" sich übrigens nach Vitry schon durch „starke Manieriertheit und einige etwas zimperliche Anmut" offenbare, unter französischen Einfluß zu stellen.

III. Die Mastrantoniokapelle in Palermo.

Wenn nicht schon früher, so muß Laurana unmittelbar nach dem Bescheid des Vizekönigs Lopez Ximenes vom 22. Mai 1468 gegen die Leute von Partanna Schacka verlassen haben und nach Palermo gegangen sein. Denn schon am 2. Juni desselben Jahres schließt er mit dem erlauchten Anton di Mastrantonio von Palermo den Vertrag ab über das bedeutendste Werk, das er überhaupt in Sizilien ausgeführt hat.[2]) (Abb. 27—29).

Der Vertrag, der mit „Magister Petrus de Bonitate et magister Franciscus de Laurana, scultores, habitatores Panormi" abgeschlossen wird, verlangt folgende Arbeiten für die Kapelle des Mastrantonio, die fünfte des linken Seitenschiffes der Franziskanerkirche: [3])

---

[1]) Auch in Frankreich war er von Anfang an verbreitet, in einem Beispiele merkwürdigerweise auf dem Wege über Trapani In Château-Renault befindet sich eine kleine Gottesmutter des Pisaner Typs aus Alabaster mit der Inschrift MARIA ADVOCATA DREPANENSIUM. Daraus schließen Palustre (Album de l'exposition de Tours. 1890. S. 48) und Vitry (a. a. O. S. 162, Anm.), sie könne aus Sizilien stammen. Viel näher liegt es, hier die Vermittlung der Werkstatt Lauranas während seines zweiten Aufenthaltes in Frankreich in Anspruch zu nehmen. In den gleichen Zusammenhang ist vielleicht auch die Gottesmutter der Chirakapelle von St. Marcel d'Urfé zu bringen, die Vitry S. 469 beschreibt, und deren Profil auffallend an Lauranas Gottesmütter erinnert.

[2]) Di Marzo I. 43—45. II. 7. — E. Mauceri, La Cappella Mastrantonio in S. Francesco. L' Arte IV (1903) S. 129. — Die Beschreibung bei Bode, Florent. Bildhauer, Berlin 1902. S. 232 ist nicht ganz zutreffend, noch weniger Zimmermann, Sizilien II, Leipzig 1905. S. 139. —

[3]) Sie wurde, wie es scheint, anstelle einer älteren errichtet, von der (rechts) ein normannischer Bogenteil neuerdings freigelegt worden ist.

1. einen Marmorfußboden und Marmorstufen;
2. eine Beinstätte (carnaria) mit Marmordeckplatte, also eine Gruft;
3. innerhalb der Kapelle einen Marmorsarkofag auf 4 Marmorsäulen;
4. einen Altar mit Marmorplatte auf 4 Marmorsäulen;
5. ein Standbild der Muttergottes in Lebensgröße, „gut und nach Meister Art gearbeitet;"[1])
6. die Wölbung (l'ochu et la chavi dammusii dicte capelle) der Kapelle in Marmor;
7. den Bogen der äußeren Stirnseite mit „Figuren" nach der von den Meistern vorgelegten und vom Notar beglaubigten Zeichnung.

Das ganze Werk ist so auszuführen, daß es „hinc ad annum unum cum dimidio sit expeditum," und die dafür festgesetzte Summe beträgt 200 Unzen (= 2550 Lire). Von dieser Summe sind bereits fünf Unzen und zwar auf Wunsch Peter Bontates an Laurana[2]) für den Ankauf von Marmor ausgezahlt: das übrige wird in Gemäßheit des Fortgangs der Arbeit gezahlt. Für die Ausführung haften beide Meister. Zwanzig Tage darauf, am 22. Juni, erscheint Peter Bontate auch im Namen Franz Lauranas vor dem gleichen Notar, der den Vertrag mit Mastrantonio aufgesetzt hatte, und quittiert über den Empfang von 12 Zentnern 27 Rotuli Zucker zu 4 Unzen 3 Tari den Zentner und 4 Unzen in bar, so daß also im ganzen schon gegen 60 Unzen ausbezahlt worden sind.

Von den Arbeiten, die vermutlich innerhalb der Vertragszeit vollendet wurden, sind heute nur mehr der Bogen mit „Figuren" und die Gottesmutter nebst Sockel vorhanden: alles übrige scheint infolge des Erdbebens von 1823 zerstört und entfernt worden zu sein.[3])

Der Bogen bildet die Eingangsöffnung der Kapelle. Er hat die Form eines Triumfbogens, der auf in Rechtecke mit Flachbildern geteilten Pfeilern ruht. Der krönende Abschluß scheint zu fehlen, wie denn die gegenüberliegende Kapelle des rechten Seitenschiffes, die offenbar nach dem Muster der Mastrantoniokapelle geschaffen wurde, noch einen reichen Figurenfries über die ganze Breite des Bogens hinlaufen läßt. Das Vorbild für einen solchen Bogen mochte Laurana in Neapel — Grabmal des Ferdinand Sanseverino von Andreas von Florenz, Tür der Monikakapelle usw. — oder auch schon in Florenz gefunden haben.[4])

[1]) Also keine Werkstatt- oder Gesellenarbeit.

[2]) Auch hier scheint mir der Zug einer persönlichen Bescheidenheit bei Laurana hervorzutreten. Sicherlich war er, wenn nicht der ältere, so doch der berühmtere Meister. Dennoch steht Peter Bontate an der Spitze des Vertrags, und auf ausdrücklichen Wunsch Peters wird Laurana mit dem Ankaufe des Marmors und dem Empfang der Abschlagssumme von 5 Unzen betraut. So war ihm gegenüber auch Peter Martin von Mailand in den Vordergrund getreten und konnte sich als den „Erbauer" des Triumfbogens rühmen.

[3]) Vgl. Di Marzo I. 44.

[4]) Die Mastrantonio leiten ihre Herkunft von den Bardi von Florenz ab. Mugnos, Teatro genologico I. 111—112. Ihr Wappen sind fünf schräglinke Wecken („mustaccioli") im goldenen Felde.

Der 4 Meter weit gespannte Bogen hat eine sehr schmale Archivolte und ruht über einem doppelten Kapitell mit zarter Zahnschnittleiste auf ebenso zierlichen und unverhältnismäßig schwachen, nur 16 cm breiten Pfeilern, die bis zur Bodenstufe herabgehen. Das Gewölbe ist dagegen sehr tief und trägt zehn Kassetten, die von zwei mit flachem Bildwerk bedeckten Bändern eingefaßt werden: das vordere zeigt weitläufig gehaltenen naturalistischen Pflanzenschmuck, das nach innen gelegene zierlichere einem Gefäße entwachsene Arabesken, die aus freier Hand sorglos ausgeführt sind. Die einzelnen Kassetten messen außen 65, innen 51 cm; sie tragen in der Mitte abwechselnd Köpfe und Blumen; ähnlich, wie wir es im Triumfbogen zu Neapel fanden. Nur ist die Arbeit ganz verschieden; in Palermo ist die Rahmung der Kassetten schmal, roh und ganz nebensächlich; sie besteht aus den kurzen Riefen, die Laurana mit aus Florenz brachte. In Neapel ist der Rahmen sorgfältig, breiter und der antiken Art viel näher. Dagegen ist in Palermo auch das ganze Kassettenfeld mit Blattwerk ausgefüllt. Von den darauf angebrachten Köpfen fällt der untere links wegen seiner bildnisartigen Wirkung auf. (Abb. 28, 2.) Es stellt die Maske eines etwa fünfunddreißigjährigen bartlosen Mannes dar. Die Haare fallen ihm ins Gesicht; sie sind fein und strichig behandelt, liegen hoch auf dem Oberkopfe und verteilen sich breit über die Ohren. Diese wie die Tiefe der Haare selbst, die nachlässig geteilt sind, werden durch Bohrlöcher angedeutet.[1]) Das Gesicht ist ein im Kinn ziemlich breites Eirund. Die Augenbrauen sind kräftig und durch naturalistische Riefung hervorgerufen. Die Augen sind groß mit feinen Lidern und nicht (?) angedeuteten Sternen. Die kurze Nase ist in die Höhe gebogen, der feingeschnittene Mund mit dünnen Lippen sitzt links etwas tiefer als rechts. Den maskenartig-dekorativen übrigen Köpfen gegenüber ist dies offenbar ein Bildnis. Wen stellt es vor? Wir wollen uns nicht auf das Glatteis der Ähnlichkeiten begeben und nur darauf hinweisen, daß sich ein nicht unähnlicher Kopf, dessen Haare allerdings eine Mütze bedeckt, die über die Ohren herabgeht, während der Mund etwas vollere Lippen hat, auch im Triumfbogen zu Neapel befindet. (Abb. 21, 2.) Für das Palermitaner Bild kann die Wahl wohl nur zwischen Bontate und Laurana schwanken; die Wahrscheinlichkeit spricht für ersteren, weil es keine Spur von Lauranas Hand zeigt, unser Meister auch mit seinen 43—45 Jahren, die er jetzt hatte, wohl älter ausgesehen haben muß.

Die Verzierung der schmalen Archivolte bilden kurze Riefen, von denen immer einer mit je zwei nebeneinander liegenden abwechselt. Wir lernten diese Riefen schon an der Johanniskapelle in Genua kennen, wo ihr dürftiger Schmuck allerdings durch den darüber liegenden Kranz verstärkt wurde. Warum Laurana auf eine für das bauliche Gleichgewicht erforderliche weichere und kräftigere

---

[1]) Ein ganz sicheres Zeichen, daß wir hier es nicht mit Arbeit von Lauranas sondern von lombardischer Hand zu tun haben, ganz derjenigen ähnlich, die an den Kassetten des B_2 in Neapel tätig war. Die Art, wie das Haar über den Ohren liegt, erinnert an die Ferdinandbüste des Louvre.

Ausgestaltung des Bogens verzichtete, ist wohl nur durch den Wunsch zu erklären, die Flachbilder der Pfeiler rechts und links in behaglicher Breite anzubringen. Es geht hier wie in Rimini, wo die Gliederungen in den Pfeilern nur der Skulpturen wegen da zu sein scheinen.[1]) Auch wissen wir, daß ihm der Sinn für eine richtige bauliche Verteilung der Massen abging, und daß er diese Dinge mehr wie ein von der Goldschmiedekunst herkommender Meister behandelt, der die für das Edelmetall berechneten Formen in die großen des Marmors überträgt. So bildet auch der Stirnbogen der Mastrantoniokapelle nur ein Glied in der Kette, welcher die Johanniskapelle, der Triumfbogen und die Lazarushalle in Marseille angehören, Erzeugnisse eines durch die unverhältnismäßige Schwäche und Zierlichkeit einzelner Bauglieder nur kümmerlich entwickelten Bausinnes, deren Mängel durch einen hervorragenden Bilderschmuck verdeckt werden.

Die Bogenzwickel sind mit einem Vorwurfe der Verkündigung ausgefüllt, den wir ganz ebenso an der Johanniskapelle in Genua kennen lernten. Ob hierbei Laurana eigenhändig in Betracht kommt, wage ich nicht zu entscheiden, da mir eine genauere Prüfung nicht möglich war. Vielleicht ist er nur für die Zeichnung verantwortlich, wie denn die Form der Engelsflügel darauf hinzuweisen scheint. Das Pflanzenornament ist von vortrefflicher Arbeit, aber von größerer Kraft und Tiefe, als es Laurana liebt. Übrigens ist der Engel links in kräftigerer Flacharbeit als die Jungfrau der Verkündigung rechts, die weit flacher gehalten ist und sowohl im Faltenwerk des Gewandes wie in dem Rankenwerk an die Gajiniwerkstatt erinnert, die offenbar auch hier stark beteiligt ist.

Die Seitenpfeiler haben eine Breite von 73½ cm und bestehen aus einem Sockel und drei hohen Rechtecken mit Flachbildern, über deren letztem ohne jede Verbindung durch ein Kapitell oder Balkenwerk ein zierliches Gesims mit Zahnschnittleiste liegt. In der Mitte unterbricht es ein aus doppelter geriefter Schnecke gebildeter Kragstein, den vorn die Halbfigur Gottvaters ziert. Er hat seinen Dienst als Schlußstein des Bogens ganz verloren und sitzt wie angeklebt an seiner Stelle, was um so ungeschickter erscheint, als ein vielleicht darauf gehöriges Stand- oder Brustbild heute nicht mehr vorhanden ist.

Der Sockel mißt vom Boden der Kapelle bis zum unteren Flachbilde 1,32 cm. Er trägt vorn in dem einfach profilierten Rahmen, den Laurana seinen Flachbildern gibt, je einen nackten Putten mit Füllhorn im hohen Viereck (60 : 46 cm), das rechts und links von einer schmalen mit Arabesken verzierten Leiste eingefaßt ist. Der weit bessere ist der links. (Abb. 28, 1.) Er schreitet mit jubelnd geöffnetem Munde auf kleinen Wölkchen kräftig nach seiner Linken, ähnlich dem Buben, der auf der Wasserweihe des Weihwasserbeckens im Dome rechts im Vordergrunde herankommt. Der Kopf ist verhältnismäßig groß, wie es bei Laurana häufig der Fall ist, der Oberleib schlank, die Beine kräftig und dick. Das kurzlockige Haar schmückt ein Kranz von Rosen (?). Die Augen sind kinderartig klein, mandel-

[1]) F. Seitz, S Francesco in Rimini. Zeitschrift für Bauwesen 1893. S. 210.

förmig, eingerissen und ohne Augensterne. Das linke Ohr, das sichtbar sein sollte, ist in sorgloser Arbeit nur angedeutet. Die Flügel haben das bezeichnende Schulterstück, wie auch auf dem Sockel des Heiligen Lazarus in Marseille, die Federn sind sehr flach, aber naturalistisch weich und nicht stilisiert. Schärpenartig legt sich um den Körper über die linke Schulter ein unter dem Fittich geknotetes Band, dessen Fältchen fein ziseliert sind. Die flatternden Enden füllen das freie Feld zwischen Flügel und rechtem Bein aus. Dieser Engel scheint mir durchaus von lauranischer Hand. Es ist reine Goldarbeit, und an den Akt darf man keine höheren Anforderungen stellen. Dagegen wirkt er als Flachbild vortrefflich. Das sitzt alles vorzüglich in der flachen Ebene. Schwierigkeiten machen nur die Früchte des Füllhorns, die im Streben nach der kräftigen Wirkung bei weitem nicht so sauber und rein herauskommen, wie bei dem Künstler, der z. B. das Füllhorn rechts und die Fruchtkränze verfertigte, die sich zwischen dem unteren und mittleren Flachbilde der Pilaster befinden. Auch Dominik hat solche Engelsköpfe; seine Art ist ja der des Laurana verwandt; will man sich aber von dem Unterschiede überzeugen, so vergleiche man den ganz mit geflügelten Engelsköpfen bedeckten Sockel, der sich in der Alliatakapelle befindet (Abb. 30,2). Hier finden wir länglich auseinandergezogene Augen, ziemlich große Nase, kleinen Mund und das fließende ganz in den Hintergrund übergeführte abstehende Haar, das sich an einigen Köpfen auch korkzieherartig windet, wie bei den Gottesmüttern Gajinis. Die gleiche Eigenart zeigen die an der Margaretentür als Zwischenstücke der Säulen und Türpfosten angebrachten Engelsköpfe. Wir haben ja auch dafür die Herstellung in der Palermitaner Werkstatt angenommen. Zum Kopftyp aber ziehe man das kleine Kristusköpfchen in Avignon heran, dem die Familienverwandtschaft, wie mir scheint, aus den Augen leuchtet (Abb. 70).

Der Engel rechts ist plumper modelliert und roher in der Ausführung. Er hat Flügel an den Fersen wie ein junger Merkur und Wolken unter den Füßen. Die Flügel verschwinden fast und sind schlecht in den Federn. Das Gewand ist unfein. Über der linken Schulter trägt er ein weit zur Rechten hinausragendes unförmliches Füllhorn, aus dem Obst in ein Gefäß herniederfällt. Der Engel soll herabblicken: daher sind die Lider wie fest geschlossen. Das Füllhorn hat Falten, als ob es aus Kautschuk wäre. Die Gliedmaßen sind plump, die kurzen Arme ohne Verhältnis, die Bewegung tot.

Zwischen diesem Sockel und dem Schaft der Pilaster befindet sich ein mehrfach profiliertes Zwischenstück. Seine Wellenverzierung kommt am Triumfbogen ebensowenig vor wie der Bogen mit den eingekerbten kurzen Riefen; wohl aber finden wir sie reichlich im Florenz der Frühauflebung. Der Hintergrund der Seitenkapellen der Lorenzerkirche hat ein solches Band, ebenso die Rippen der Sakristei der Heiligen Geistkirche, die Laibungen der Fenster der Pazzikapelle; am Brunigrab findet es sich als Teil des Gewölbeschmucks. Michelozzo verwendet es am Bogen der Kapelle des Gekreuzigten in S. Miniato, Mino von Fiesole am Junjigrab der Abtei von Florenz (1466); Benedikt Majano umrahmt damit das

Brustbild des Anton Squarcialupi im linken Seitenschiff des Doms von Florenz und die Kassetten unter der Kanzel der Kreuzkirche. Alberti benutzt es an der Pforte von S. Maria Novella. Laurana begegnete ihm zuerst am Fuße der Säulen des Triumfbogens von Pola; auch mochten ihm Zeichnungen von Genossen nach antiken Stücken bekannt sein, wie sie im Lateranischen Museum vorhanden sind.[1])

Die Flachbilder, die den bemerkenswertesten Schmuck dieses Werkes bilden, sind zu je dreien auf den Seitenpfeilern auf vertieften Flächen angeordnet und durch je 29 cm breite mit Arabesken und Früchtekränzen verzierten Querleisten getrennt. Jedes Bild hat eine Höhe von 1,35 cm und sitzt in einem besonderen Rahmen, der je nach Bedürfnis von dem Bilde selbst mehr oder weniger mit in Anspruch genommen wird (so unten links und rechts). Inhaltlich befinden sich zu unterst Doppelbilder je zweier heiliger Bischöfe oder Kirchenväter, ganz wie wir sie in den Giebelgrotten der Bekrönung der Johanniskapelle in Genua zusammensitzen sehen, darüber in der Mitte und oben je ein Evangelist.

Links unten sitzen der Heilige Hieronimus und der Heilige Gregor lesend und redend an einem Doppelpulte, das mitten zwischen ihnen in einer offenen Halle mit flacher Kassettendecke steht. (Abb. 29, 1.) Aus ihr (es ist nicht klar, ob sie im unteren Teile geschlossen ist) geht der Blick hinaus auf einen Platz, der mit prachtvollen Idealbauten von feinster Arbeit angefüllt ist. Links über dem Heiligen Hieronimus hängt sein bekannter Hut, zu seinen Füßen liegt der gemütlich kauernde Löwe; der Heilige selbst sitzt auf dem doppeltgeschweiften Stuhl, dessen Voluten mit den beliebten Riefen versehen sind. Aus der Luft über ihm schwebt mit einer Wolke an den Füßen ein Engel herab, ähnlich jenem des Lorenz Giberti auf dem Isaaksopfer im Bargello, nur kreuzt er andächtig die Arme über der Brust und richtet den Oberkörper wie ein Vogel, der herabschwebt, in die Höhe. Auch hier haben die Flügel große Schulterstücke. Der Heilige selbst sitzt, den Kopf mit einer über die Ohren herabgehenden Kappe bedeckt, zu seiner Linken gewendet über ein Buch geneigt, in dem die Linke blättert, während die Rechte auf einer Stelle von Bedeutung zu ruhen scheint. Die Bewegung dieser Hände ist von großer Lebendigkeit. Würdig und fein ist der schöne Kopf, dessen Augen sich forschend in das Buch bohren. Sie sind schmal und geschlitzt wie auf den Schaumünzen, an den Winkeln mit den Krähenfüßen des Alters. Kräftig tritt die Adlernase hervor. Der weich und fein behandelte Bart fällt in kürzeren Wellen als bei seinem Gegenüber auf die Brust herab; er ist ziseliert wie der dünn gestrichelte Pelzkragen, der den Hals und Nacken bedeckt. Die Fingernägel sind lang und schmal, in die Spitzen der Finger eingerissen. Die Faltengebung ist ganz flach gehalten, mannigfaltiger und flüssiger als bei Lauranas Standbildern, aber nicht unklar und liederlich, wie so oft bei Dominik Gajini. Sein Gegenüber, Gregor, trägt die Tiara, und seine Taube schwebt zu ihm in einer Wolke herab.

[1]) II. 85. 129. 167. — Moscioni 4381. Aus der gleichen Quelle (II. 149) stammte ja der Fries mit den Masken, die den fächerförmigen Aufsatz tragen, am Triumfbogen S. 68.

Auch er hat beide Hände am Buche; der Unterschied in der Erfindung, die nicht Lauranas starke Seite bedeutet, ist nicht groß. Seine Augen sind weniger scharf, seine Nase weniger kräftig, der Bart fließt in langen, schönen, engziselierten Wellen. Der Faltenwurf zeigt dieselben Eigentümlichkeiten wie die seines Genossen.

Karakteristisch ist der aus Pflanzenornamenten zusammengesetzte Fuß des Lesepultes, den wir schon mehrfach erwähnten.

Lauranisch sind auch der bauliche Hintergrund, seine perspektivische Anordnung, seine Formen im einzelnen wie auch seine überaus saubere Ausführung. Noch mehrmals begegnet uns das alles; zuerst in kleinstem Maßstabe auf der Schaumünze des Friedrich von Vaudemont, dann am Weihwasserbecken des Doms, endlich aufs üppigste entwickelt auf der Kreuztragung in Avignon. Es ist die starke Seite unsers Meisters, offenbar ein Lieblingsvorwurf, und von gleicher Vollendung kann ihm in der Steinbildnerei nichts an die Seite gestellt werden, auch nicht in Rimini (rechts und links der Vorderseite des Sarkofags in der 1. Kap. links). Hierbei an eine bestimmte Örtlichkeit zu denken, ist ganz ebenso verfehlt wie daraus zu schließen, Laurana müsse nun ein großer Baumeister gewesen sein. Das war er offenbar gar nicht, ganz im Gegensatz zu Luzian Laurana, der Brunelleskos baulichen Formensinn mit eigener reicher Erfindungsgabe vereint. Franz ist nur reich im Erfinden perspektivischer Hintergründe, die er mit der Sauberkeit und Genauigkeit des Goldziseliers auf seine Marmorflachbilder oder Münzen überträgt. Dabei ergeben sich einige Züge, die für die Feststellung seiner Eigenart durchaus untrüglich sind.

Seine Bauten erheben sich über einer Art Mauer, vor der der dargestellte Vorgang sich abspielt; so ist es im Dom wie in Avignon der Fall, und auch unser Flachbild hat zwischen den beiden Heiligen eine Art abschließende Wand. Die Lieblingsform Lauranas, die er nicht müde wird zu verwenden, sind die korintische geriefte Säule und der geriefte Pilaster. Die Kapitelle der seitlichen Pfeiler der Kreuztragung stimmen mit denen der Mastrantoniokapelle, die links das Gebälk der Halle tragen, in der die Heiligen sitzen. Natürlich liebt Laurana wie alle seine Zeitgenossen die Kuppel: der auf korintischen Säulen ruhende mehreckige Bau mit der von einer luftigen Galerie umgebenen Kuppel wiederholt sich als Viereck auf der Wasserweihe im Dom. Die kegelförmigen Aufsätze finden sich hier wie dort und ebenso an dem runden Tempel mit kleiner Kuppel links auf der Kreuztragung in Avignon. Sehr beliebt sind bei Laurana die schmalen im Runde abschließenden Tür- und Fensteröffnungen, wie sie auch die vorspringenden Flügel des Triumfzuges in Neapel aufweisen. Derartige Öffnungen wiederholen sich, wo er Gebäude anbringt, auch in der Form von Blendbögen, wie in Avignon am Gebäude rechts. Ganz gleiche Kapitelle haben die Hintergründe der Mastrantoniokapelle und Avignon bei dem schweren Hallenbau in der Mitte. Eine weitere Eigentümlichkeit ist Lauranas Freude an den gehäuften Profilen des Gebälkes. Der Grabstichel kennt da keine Schwierigkeit, und die malerische Mannigfaltigkeit wird dadurch erhöht. Endlich sei noch der dreieckige Giebel erwähnt, wie wir

ihn in dem Portikus des Hintergrundes des großen Triumfzuges kennen lernten: er gleicht hier mit seinem Zwischenstück und seinen gehäuften Leisten auf ein Haar dem Gebälk und Giebel des Tempels rechts und des Turmes in der Mitte auf unserm Flachbilde der Mastrantoniokapelle. Auch der Art, wie die Kuppeln und Türme durch Kugeln und Knöpfe abgeschlossen werden, muß Erwähnung geschehen, kehrt doch auch sie auf allen erwähnten Hintergründen wieder.

Auf Grund aller dieser Übereinstimmungen glauben wir in diesem unteren linken Flachbild eine eigenhändige Arbeit Lauranas annehmen zu dürfen.

Im gleichen Geiste entworfen, aber von anderer Hand ausgeführt, sind sämtliche übrigen Flachbilder des Bogens. Auch auf ihnen finden sich architektonische Hintergründe, aber sie sind soviel wie möglich vereinfacht, ihre Ausführung ist oberflächlich und verständnislos, weit entfernt von dem Reichtum und der liebevollen Sorgfalt des linken unten. Auf dem unteren rechts befinden sich fast in der gleichen Haltung wie die Heiligen Hieronimus und Gregor zwei heilige Bischöfe des Franziskanerordens, Ambrosius mit der Geißel und Bonaventura. Zwei Engel schweben mit Spruchbändern herab. Die Faltengebung ist liederlich und unklar. Die Arme der Lesenden sind zu klein. Die Haargebung der unklaren Köpfe ist ganz verschieden von der sorgfältigen Art des seidig fließenden Haares links. Der Pultfuß sinkt wie eine kraftlose Pflanze ohne Halt, ja ohne abschließenden Sockel auf ein unverständliches Pflaster zusammen. Am meisten zeigt die rohe Art der Werkstattarbeit die Behandlung der Hände: sie haben überall an den Fingerwurzeln den breiten viereckigen Abschluß, den Laurana nicht kennt. Die gleiche Hand zeigt sich bei der Muttergottes der Verkündigung im rechten Bogenzwickel. — Die Decke hat nur zwei Kassettenreihen von ebenso oberflächlicher Arbeit wie alles übrige.

Dagegen gehört die Verzierung der Pfeiler von den unteren Bildwerken aufwärts, also die vier Evangelisten und die dazwischen liegenden Zierleisten, wiederum einer anderen Hand.

Links in der Mitte sitzt der Evangelist Markus halb nach vorn, stützt das Buch auf seinen Löwen als Pult und liest darin vornübergebeugt. Über einfachem Wams mit wenig Falten fällt von der linken (inneren) Schulter auf den Unterkörper herab der faltenreiche Mantel und legt sich um die deutlich getrennten Glieder. Die bloßen Füße mit am Rande scharf eingerissenen Nägeln liegen geruhsam übereinander. Ein kurzer dichter Vollbart von kräftiger Mache umrahmt das wundervolle Gesicht mit geschlitzten, sternlosen Augen. Die Fingernägel sind schmal, lang, von viel Fleisch umgeben. Auch hier ist der bauliche Hintergrund sehr vereinfacht: drei Reihen einer flachen Kassettendecke mit kräftigen, sauber ausgeführten Kassetten wiederholen das Muster des Flachbildes Lauranas unten links. Es ist hier eine andere Art des Flachbildstils wie auch der Faltengebung bemerkbar. Weniger flächenhaft in der Gesamtauffassung scheut sich der Meister des Heiligen Markus nicht wie Laurana, kräftig in die Tiefe zu gehen: wie viel

plastischer er denkt, zeigt schon der doppelte Früchtekranz darunter.[1]) Dabei ist die Ausführung sauber und bestimmt, ein wenig nüchtern und „trocken", ohne Schwung, dafür aber auch weit fehlerfreier und annehmbarer als die liederliche Sudelei der rechten unteren Tafel

Die gleichen Merkmale zeigen die Zierleiste darüber und die Tafel mit dem Evangelisten Johannes. Fast ganz nach vorn gewendet sitzt der mit mächtigem Barte geschmückte würdige Greis lesend in einer Halle, die mit der gleichen Kassettendecke eingedeckt ist wie die übrigen, im Hintergrunde aber mit einer mit Rundbogen überwölbten Muschelnische abschließt. Die Bogenzirkel sind mit Schotenpalmetten ausgefüllt. Die Perspektive des Bogens wirkt durch das falsche Betonen der Muschel unrichtig. Neben dem Evangelisten sitzt sein sinnbildlicher Adler auf einem sechseckigen Piedestal, gegen das er sein Buch stützt. Die Rechte scheint zu schreiben. Das Faltenwerk ist kräftig und tief.

Gegenüber in der Mitte liest Lukas mit dem geflügelten Ochsen auf seiner Säule vor sich, in seinem Buche, den Kopf in die Rechte gestützt, die Beine nach vorn gestreckt, die Füße bloß. Die auf dem Buche liegende Linke hat den ausgesprochen viereckigen Abschluß an der Wurzel der Fingeröffnung, wie sie Dominik Gajini und seine Werkstatt aufweisen.

Über ihm hält der Engel dem Mattäus sein Buch hin: er blickt aber halb nach vorn gewendet daran vorbei. Auffallend sind sein starker Kopf und der kräftige kurzgelockte Vollbart.

Oberhalb des Gesimses setzen sich die Pfeiler in einem krönenden Sockel mit dem Wappenschilde der Mastrantonio und den Halbfiguren des Jeremias (links) und des Jesaias (rechts) fort: soweit ihre Höhe ein Urteil erlaubt, gehören sie zur gleichen Werkstattarbeit wie die Tafel mit den Heiligen Ambrosius und Bonaventura.

Wir unterscheiden mindestens also drei Hände und geben

1. Laurana: die Tafeln links mit dem Engel des Sockels und den Heiligen Hieronimus und Gregor;
2. Der Werkstatt Dominik Gajini: die Tafeln rechts mit dem Engel, den Heiligen Ambrosius und Bonaventura, die Jungfrau der Verkündigung, die Halbfigur des Jesaias und Jeremias und denjenigen Teil der Ornamentik, der den naturalistisch flachen, wie „hingeschriebenen" Stil dieser Werkstatt zeigt;

---

[1]) Die scharf abgesetzten Fruchtgewinde sind von auffallender Mache; sie erinnern sowohl an den Roverellasarg in S. Clemente (v. Tschudi, Berl. Jahrb. IV. (1883) S. 186/7) als auch an die Tür des Kleinen Tempels zu Viconaro (v. Fabriczy, Giovanni Dalmata. Berl. Jahrb. XXII (1901) S. 246), das Tebaldigrab in der Minerva und vor allem an den Friesschmuck des Sakramentschreines von S. Maria in Trastevere, den D. Angeli (Mino da Fiesole. Florence 1905. S. 45) dem Mino von Neapel gibt. Ob hier überhaupt ein Zusammenhang (und welcher) mit Johann Dalmata und Mino von Neapel (vielleicht durch den dunkeln „Giovanello del Reame"?) vorliegt, wage ich nicht zu entscheiden.

3. Peter Bontate (?): Die Evangelisten, den Engel der Verkündigung und die Teile der Ornamentik, die durch die zierliche und bestimmte Mache karakterisiert sind.

Anders lautet das Urteil Mauceris.[1] Er findet die Hand Lauranas in den vier Evangelisten, „deren Naturalismus an die von Laurana in Frankreich ausgeführten Werke wie auch an das Standbild der Mutter Gottes auf dem Altar erinnert, dagegen nicht in der Tafel des Heiligen Hieronimus und des Heiligen Gregor, in der man einen weit feineren und edleren Künstler sehen muß, und zwar vermutlich denselben, dem man die berühmten, dem Laurana zugeschriebenen Brustbilder geben darf, mit denen sich hervorragende Kunstgelehrte und noch jüngst Professor Salinas[2]) beschäftigt haben." Diesen Künstler kennt Mauceri nicht: man müsse ihn suchen.

Wir haben hier ein ähnliches Verfahren, wie es in verstärkter Auflage Ciaccio mit Isaias von Pisa anstellte (vgl. S. 188): von irriger Voraussetzung ausgehend werden die Dinge auf den Kopf gestellt und dunkle Meister konstruiert, die man suchen müsse, niemand aber jemals findet, weil sie garnicht gelebt haben.

Mauceris Beweisführung beruht auf zwei unbewiesenen Behauptungen: 1. Peter Bontate war „kein Bildhauer". 2. Das zugrunde zu legende Werk, von dem die Stilkritik auszugehen hat, ist Lauranas Kreuztragung von Avignon.

Beides ist nicht haltbar.

Sehen wir uns seine Beweise an:

Peter Bontate, der in unserem Vertrage als der Marmorarius genannt wird, mit dem in Gemeinschaft Laurana die Mastrantoniokapelle ausführen wollte, sei kein wirklicher Bildhauer gewesen, weil man bisher in keiner der Notariatsakten noch einen Vertrag über ein Bildhauerwerk von ihm gefunden habe. Ich meine, man könnte froh sein, wenigstens dies eine von ihm zu besitzen, und braucht die Hoffnung nicht aufzugeben, noch andere zu entdecken. Stellt doch der unermüdliche Di Marzo schon einige in Aussicht![3])

Nun wird aber Peter Bontate in dem schon mehrfach erwähnten Zunftbriefe vom 18. September 1487 für die „Bildhauer und Baumeister" an zweiter Stelle unmittelbar hinter Dominik Gajini genannt: er war also unzweifelhaft ein hervorragendes Mitglied der Bildhauer- und Baumeister-Genossenschaft in Palermo, den man nicht ohne weiteres zu den untergeordneten Maurermeistern werfen darf, umsoweniger, als er im Vertrag über die Mastrantoniokapelle ausdrücklich „scultor," in einer anderen, von Mauceri selber entdeckten Urkunde „marmorarius" genannt wird.

In dieser Urkunde vom 8. Juni 1492, d. h. 24 Jahre nach der Anfertigung der Mastrantoniokapelle, verpflichtet sich Peter Bontate, sich nach Trapani zu begeben

---

[1]) La capella Mastrantonio in San Francesco. L'Arte VI (1903) S. 129. 130.

[2]) Les Arts 12. Dez. 1902.

[3]) Das über ihn bekannte s. bei di Marzo, J Gagini. I. 26. 27. 43—46. 209. II 4. 7. 8. — 1495 ist er noch am Leben.

und dort „amadonare ecclesiam predictam sancti Jacobi bene diligenter et magistraliter," d. h. die Jakobskirche mit Fliesen zu belegen und zwar gut, sorglich und in der eines Meisters würdigen Weise.

Hieraus folge, meint Mauceri, Peter sei „nur" ein einfacher Marmorbaumeister gewesen. „Wäre er im wahren Sinne des Wortes ein Künstler gewesen, so würde er sich nicht herabgelassen haben, den Auftrag zu einem Bodenbelag für eine Kirche anzunehmen!" Nach dem, was wir von Peter Martin, Franz Laurana, Isaias von Pisa, Paul Romano und Dominik Gajini wissen, um nur von ihnen zu reden, die in unsern Gesichtskreis getreten sind, ist eine solche Beweisführung unzulässig.

Wenn daher Peter Bontate völlig genügend als scultor und marmorarius belegt ist, wenn er ausdrücklich mit Laurana die Ausführung der Mastrantoniokapelle übernimmt, so ist es ein ganz unnötiges Übermaß von Kritik, nach einem anderen Gehilfen Lauranas bei diesem Werke zu suchen.

Nun kennen wir ja Laurana als eine Art von Baumeister: wir glaubten ihm die Entwürfe der Johanniskapelle in Genua und des Triumfbogens in Neapel zuschreiben zu sollen, und wir zögern auch nicht, ihm den der Mastrantoniokapelle zu Grunde liegenden zu geben, weil sie im ganzen seine Schwächen, im einzelnen seine Art zur Genüge widerspiegelt. Der weite Bogen mit der schwächlichen Archivolte und den breiten Pilastern mit überreichlichem Bildwerke entspringt genau demselben künstlerischen Empfinden wie jene; und was wir bisher von seiner Art als Flachbildkünstler kennen lernten, deckt sich mit der Arbeit, die wir an der Tafel der Heiligen Hieronimus und Gregor finden. Daß anderseits der Hintergrund dieser Tafel dem der Kreuztragung von Avignon aufs genaueste gleicht, haben wir oben ausgeführt, und so den Zusammenhang zwischen diesem Werke Lauranas mit dem in Palermo hergestellt. Dagegen besteht auch nicht die leiseste Verbindung zwischen dem „Naturalismus" der Evangelisten der Mastrantoniokapelle und dem der Kreuztragung. Sie kann auch garnicht möglich sein, wenn jene von Peter Bontate, diese aber nur zu einem geringen Teile von Laurana ausgeführt worden sind, wie es sich als Ergebnis unserer Untersuchung herausstellen wird. Damit entfällt aber auch die Schwierigkeit, Laurana die berühmten Büsten zuzusprechen, die allerdings ein Meister „molto più gentile e più nobile" angefertigt haben muß, als es der war, der die rohen Patrone der Kreuztragung verbrach. Der feinere und edlere Meister war eben Laurana, der durchaus nicht die künstlerisch ganz unmögliche Doppelnatur zeigt, die man ihm gibt, wenn man ihm einerseits notgedrungen die als sein Werk gesicherte Gottesmutter von Noto, anderseits aber die stilistisch, künstlerisch wie technisch durchaus anders gearteten Gestalten der Kreuztragung von Avignon zuweist. Hier beginnt also die Scheidung.

An Stelle des Gedankenganges: Die Kreuztragung von Avignon mit ihrem rohen Naturalismus gehört Franz Laurana; folglich gehört vom Bogen der Mastrantoniokapelle nur dasjenige diesem Meister, was nach „Naturalismus" aussieht; und für das übrige, namentlich die feine Tafel unten links, ist man auf

einen neuen Meister angewiesen, der aber nicht Peter Bontate ist; hierfür muß der andere treten: Die Kreuztragung gehört nur in den Teilen Franz Laurana, die mit seinem bisherigen Lebenswerk übereinstimmen, d. i. vor allem der bauliche Hintergrund; dieser wie auch die Art der Flächenbehandlung und des Faltenwurfes karakterisieren ihn als den Meister der beiden unteren Tafeln der linken Seite der Mastrantoniokapelle; das uns fremde daran wird man vorläufig mit Wahrscheinlichkeit dem urkundlich genügend belegten Meister Peter Bontate geben dürfen.

Alles übrige aber gehört so deutlich wie nur möglich der großen Steinmetzwerkstatt des Dominik Gajini an, in deren Räumen vermutlich Laurana arbeitete.

Nun verknüpft Mauceri den Naturalismus der Evangelistentafeln auch mit der Gottesmutter überm Altare (Abb. 37, 2. 38, 1. 3). Hätte er Recht, so müßte eine stilistische Ähnlichkeit vorhanden sein. Ich gestehe aber, weder in den Evangelisten auch nur die geringste Spur der Hand Lauranas entdeckt zu haben — wenn auch ihr Entwurf auf ihn zurückgehen mag —, noch umgekehrt in der Gottesmutter einen Schatten von Naturalismus oder irgend ein Anzeichen dafür zu finden, die zu einer Ablehnung Lauranas als ihres Verfertigers führen müßte. Mit anderen Worten: so sicher wie an den Tafeln der Evangelisten die Hand und Auffassung Lauranas fehlen, so gewiß sind sie im allgemeinen an der Gottesmutter zu erkennen!

Der Eindruck, den sie macht, ist nicht so vorteilhaft wie der ihrer unmittelbaren Vorgängerin in Schacka oder ihrer Nachfolgerin in Palermo, so daß man anfangs wohl geneigt ist, sie Laurana abzusprechen. Die Hauptschuld hieran tragen die neue Vergoldung, die grellblaue Färbung des Mantelfutters, die entstellende Blechkrone, die nachlässig erneuerte Bemalung an Augen und Lippen, und das Fehlen jener Glätte, die mit der überaus vollendeten Arbeit der übrigen Gottesmütter Lauranas unzertrennlich sind. Dadurch wirkt namentlich der Ausdruck des Gesichtes stumpfer und unfeiner. Dennoch finden sich neben den übrigen karakteristischen Merkmalen, die wir schon in Schacka kennen lernten, der steifen Haltung, der durch die Bekleidung versteckten Trennung von Spiel- und Standbein, der flachen Faltengebung, dem am Boden im Knick aufstoßenden Kleide mit dem schlangenförmig gewundenen Saum, dem weichen Handrücken, den Fingern mit schwach eingeritzten, die Spitzen deckenden Nägeln, dem rückwärts in breiter Bausche herabgehenden und über dem Handgelenk zurückgeschlagenen Mantel, auch einige unverkennbare Fortschritte. So ist zunächst die Zusammenhanglosigkeit zwischen Kristkind und Mutter weniger groß. Ersteres legt die Linke auf den Apfel, die Rechte an das über die Brust gelegte Kopftuch, aber es wendet sich nun ganz seitwärts und hebt das (starke) Köpfchen zur Mutter empor. Auch diese blickt nicht mehr starr geradeaus, sondern hat den Kopf ein wenig zu ihrer Linken gewendet und gesenkt, wodurch dann der Zusammenhang zwischen Kind, Apfel und Mutter ein wenig deutlicher wird. Dabei sitzt das Kind tiefer, und die in Schacka unnatürlich erhobene Rechte der Mutter liegt nun ebenfalls in ungezwungener Höhe. Die stützenden Marmorstücke zwischen den Fingern und an

der inneren Handfläche sind fortgefallen. Der Faltenwurf ist durch die an der linken Seite nicht mehr so lange senkrecht verlaufenden, sondern bald zur Querrichtung übergehenden Falten natürlicher und lebhafter geworden. Eine freiere Wirkung wird auch dadurch erzielt, daß Kopftuch und Mantel selbständig, letzterer vor der Brust der Mutter geöffnet worden ist. Das Kristkindchen steckt nicht mehr in einem langen bunten Rocke und macht nicht mehr den Eindruck eines altklugen Schwächlings, sondern es ist ein frisches, pausbackiges Bübchen geworden in fein gefaltetem Hemdchen und einem um den unteren Körper gewundenen Tuche, aus dem die nackten Beine munter herausschauen. Zwar „klebt“ auch dies Kind noch, wie es denn Laurana überhaupt nicht ganz gelang, sich von seiner Auffassung der Flachbildnerei zur vollen Rundplastik zu entwickeln; aber es ist doch ein Fortschritt darin bemerkbar. Wäre uns die Gottesmutter der Mastrantoniokapelle in dem gleich guten Zustande erhalten wie die von Schacka, so würde der Abstand zwischen beiden nicht so groß sein, wie er heute erscheint. Freilich bewahrt die Mutter Gottes von Schacka darin den Vorrang, daß der Schnitt ihres Gesichtes einem vornehmeren Modelle enstammt, als der von Palermo. —

Der Sockel, auf dem die letztere steht, zeigt die übliche Form mit abgeschrägten Ecken, wie er von Donatello stammt. Die linke Vorderecke ziert die Jungfrau der Verkündigung, die rechte der Engel, die Mitte eine Geburt Kristi: die Engel haben die spitzen Schulterflügel des Laurana. Die Köpfe Josefs und der Engel sind sehr groß; das Faltenwerk unklar, die Arbeit wie mit dem Grabstichel hingezeichnet und in ihrer Flüchtigkeit Werkstattmache vom Vorratslager.

IV. Die Gottesmutter vom Dom in Palermo.

Vertragsmäßig mußte die Mastrantoniokapelle in $1^1/_2$ Jahren vollendet sein, und wir haben keinen Grund, anzunehmen, daß sie nicht Ende 1469 fertig dastand. Inzwischen muß aber Laurana auch die Gottesmutter im Dom von Palermo hergestellt haben, wenn anders in den Urkunden nicht eine irrtümliche Angabe vorkommt.

Die Vorgeschichte der Muttergottes im Dom ist höchst seltsam und wirft ein wunderliches Licht auf die Art, wie man in jenen Tagen über die Ausfuhr von Kunstwerken in Palermo dachte. Sie erhellt, wie wir schon oben sahen, aus dem Vertrage, den unterm 16. August 1469 Franz Laurana mit dem Erzpriester Paul Gammicchia, dem Notar Johann Bulgarella und dem Verwalter Andreas Odo, alle von Monte S. Juliano, über die im dortigen Dome befindliche Gottesmutter schließt.[1]) Dieser Vertrag geht auf einen früheren vor dem Notar Anton von Messina in Palermo geschlossenen zurück, der durch das eigenmächtige Verfahren der Behörden von Palermo nicht zur

---

[1]) di Marzo, J Gagini II. S. 8. 9.

Ausführung kam. Sind die aus den oben entwickelten Verhältnissen gezogenen Schlüsse richtig, so ergäbe sich für Franz Laurana eine sehr unwahrscheinliche Anhäufung von Arbeiten, denn er hätte in Auftrag gehabt:

die Mastrantoniokapelle vom 2. Juni 1468 bis Ende 1469;

die Gottesmutter im Dom von Palermo von ungefähr eben diesem Datum an bis August 1469, wo die Leute den neuen Vertrag schließen, weil das von ihnen bestellte Werk in Palermo blieb;

die Gottesmutter von St. Juliansberg vom 16. August 1469 bis 25. März 1470.

Hierzu käme noch, daß auch die mit Laurana zusammenhängende Gottesmutter von Trapani notgedrungen also (wenn man nicht etwa annehmen will, sie sei ein von ihm geschaffenes Jugendwerk und über Pisa nach Trapani gelangt), in der Zeit von der Rückkehr aus Schacka bis zum Beginn der Dom-Muttergottes in Palermo ausgeführt sein müßte. Das scheint mir aber selbst dann noch unwahrscheinlich, wenn der Meister die Werke zum größten Teile von Schülern ausführen ließ und nur die letzte Hand daran legte.

Um den Verdacht gegen Amato zu erhöhen, kommt hinzu, daß jene erste Urkunde, die vor dem Notar Anton von Messina in Palermo geschlossen worden sein soll, nicht mehr hat aufgefunden werden können,[1]) was freilich nicht beweist, daß sie niemals vorhanden war. Auch wird man die Handlungsweise der Palermitaner nicht als außergewöhnlich ins Feld führen können, denn im Jahre 1499 benahmen sie sich ganz ebenso in bezug auf ein für den Dom von Nikosia bestimmtes Altargehäuse des Bildhauers Gabriel di Battista.[2]) Es bleibt daher nichts anderes übrig als die Annahme, Laurana habe mit Hilfe seiner Schüler tatsächlich innerhalb der Jahre 1467 bis 1470 die Gottesmütter von Schacka, der Mastrantoniokapelle, von Trapani, des Doms von Palermo und von St. Juliansberg neben denjenigen Werken geschaffen, die wir ihm in Schacka und in der Franziskanerkirche zu Palermo zuweisen mußten. Vielleicht hat er sich mit der des St. Juliansberges noch mehr Zeit gelassen: abschließend steht aber wieder die Gottesmutter von Noto da, welche die Jahreszahl 1471 trägt!

Ein Zweifel ist ferner erlaubt an der Angabe Amatos, daß der Erzbischof Paul Viskonti die ursprünglich für den St. Juliansberg bestimmte Gottesmutter sofort im Dome habe aufstellen lassen, wo sie sogleich von ungezählten Andächtigen verehrt worden sei. Denn die jetzt dort in der 7. Kapelle des linken Seitenschiffes befindliche Madonna di Libera Inferni, wie sie seit dem Ablaßbrief vom Jahre 1576 genannt wird, beruht stilistisch gar nicht auf der Gottesmutter von Trapani, nach deren Vorbilde sie doch laut der Urkunde geschaffen sein soll. Sie steht vielmehr der Gottesmutter der Mastrantoniokapelle so nahe, daß entweder die Angabe, sie sei vertragsgemäß nach dem Vorbilde der von Trapani herzustellen, oder aber die andere falsch ist, die im Dome von Palermo sei die den

[1]) Di Marzo, J Gagini II. 47. Anm. 1.

[2]) Di Marzo, J Gagini I. S. 50.

Leuten von St. Juliansberg vorenthaltene Arbeit Lauranas. Damit ist aber eine weitere Bresche in die Glaubwürdigkeit Amatos gelegt, und es wird ratsam sein, von den näheren Daten der Entstehung zunächst abzusehen und uns an das Werk allein zu halten.

Nach den Angaben di Marzos[1]) war sie ursprünglich in der Apsis des rechten Seitenschiffes aufgestellt und erhielt 1511 ein von dem berühmten Sohne Dominiks Antonello Gajini in Holz ausgeführtes Gehäuse.[2]) Infolge der Verballhornung des Dom-Inneren durch Fuga wurde sie an die Stelle gebracht, wo sie jetzt ist. Ihren Sockel hatte sie schon 1684 verloren, in welchem Jahre ihr der Erzbischof Jakob Palafox einen neuen gab mit der Inschrift: „S. Maria Majury [Maggiore] anno 1469: rinovato il solo zoccolo 1684". Nach Amato befanden sich daran zwei Flachbilder: die Verkündigung, die wie am Sockel der Mastrantoniokapelle wohl rechts und links verteilt war, und der Tod Mariens, sowie gleichfalls die Inschrift „Santa Maria Majury a. 1469".

Unser Werk, das in Sizilien als die bedeutendste Arbeit Lauranas gilt, steht jetzt umgeben von einem goldgestickten roten Samtmantel mit Goldblechkronen, Halskette, Fingerringen und ähnlichen häßlichen Zutaten verunstaltet unter Glas und ist daher schwer sichtbar. Dazu kommt, daß die übertriebene Glättung des Marmors, die man ihm hat angedeihen lassen, eine sehr störende Spieglung verursacht. Die Bemalung ist roh erneut, allerdings wohl auf Grund der alten Farbengebung: goldene Säume, große goldbraune Verzierungen in Brokatnachahmung, blaues Mantelfutter. Der Kleidersaum ist mit denselben kufischen Buchstaben verziert, die bei der Gottesmutter von Trapani den Gelehrten so viel Kopfzerbrechen verursachten. Über das Haar ist der rücksichtslose Pinsel des Tünchers gefahren, so daß die Fotografie hier in förmlichen Klecksen die zarten Grenzen des im Gesichte verlaufenden Haares überdeckt.

Haltung und Faltengebung entsprechen am meisten der Mastrantoniojungfrau, aber auch hier wieder mit einem leisen Fortschritt zu größerer Freiheit. Wiederum ist der Kopf etwas mehr gesenkt und zur linken Schulter geneigt, so daß der Oberkörper eine etwas ausgesprochenere Biegung macht als in S. Franz. Rechte Hand der Gottesmutter und Bewegung des Kristkindes sind fast gleich geblieben, nur ist sein Köpfchen — nicht zu seinem Vorteil — noch stärker, sein Hals kürzer geworden, und der Kopf ein wenig nach außen gewendet. Die Bewegung der nackten Unterschenkel ist genau dieselbe geblieben; statt des Hemdchens bedeckt es ein seitwärts geknöpfter Kittel mit goldenem Saume.

Der Ausdruck des vollen Gesichtes ist trotz der unsauber aufgesetzten und entstellenden Farbe der Lippen lieblich und von großer Anmut. Die Augen sind hier zum ersten Male ganz niedergeschlagen und damit der Vorwurf

---

[1]) J Gagini I 47.

[2]) J Gagini I 255. Der Wortlaut der Urkunde ist, soweit mir bekannt, bisher nicht veröffentlicht. Vgl. Anm. 3.

erreicht, den Laurana bei seinen göttlichen und irdischen Frauenbildern mit Vorliebe festhält. Die rechte Hand ist noch steif erhoben: der nach vorn gedrehte Handrücken wenig modelliert, wie immer, und flach, aber doch sehr edel. Mantel und Unterkleid fallen grundsätzlich in der gleichen Weise wie bei der Mastrantoniojungfrau, nur sind die Falten etwas reicher, schwerer, weniger formelhaft, ohne daß dabei der über dem Handgelenk zurückgeschlagene Mantel und der Knick des auf den Boden aufstoßenden Gewandes fehlte. Die Fußspitze, die dort schüchtern darunter hervorlugte, ist wieder zurückgezogen. Die Fingernägel sind kleiner, länglich, eingerissen und bedecken nicht die ganze Fingerspitze, die Gelenke sind leicht angedeutet.

Es ist in seiner etwas zaghaften Größe ein ungemein anmutiges Werk, das Lauranas Können in seiner höchsten Entwicklung zeigt. Freilich ist dazu erforderlich, daß man es im Geiste wieder von seinen entstellenden Zutaten befreit und zu der keuschen altertümelnden Reinheit zurückführt, die der Meister seinen Frauengestalten verleiht. Die Verzierung des Gewandes müssen wir uns in der Art derjenigen von Schacka in vollendeter Zeichnung vorstellen.

V. Die Gottesmutter von St. Juliansberg.
(Abb. 35.)

So eng der geschichtliche Zusammenhang zwischen der Gottesmutter vom Dom in Palermo mit der auf dem Eryx sein mag, so gering ist er, wenn man beide als Glieder derselben Entwicklungsreihe betrachtet. Hier sondert sich die Gottesmutter von Eryx mit der von Trapani zu einer Gruppe für sich ab.

Ihre Vorgeschichte haben wir schon oben zum Teil kennen gelernt, und es bedarf nur noch zu ihrer Vervollständigung einiger weiterer Angaben, wie sie sich aus der erwähnten Urkunde ergeben. Franz Laurana verpflichtet sich dem Wortlaute nach, seinen Bestellern eine Art verbesserter Auflage der Gottesmutter von Trapani zu liefern. Damit nun aber die Palermitaner ihnen nicht noch einmal einen so schlechten Streich spielen und das fertige Werk mit Gewalt für sich behalten können, soll der Meister die Figur nur aus dem Rohen in Palermo herausarbeiten, es dann auf seine Kosten zu Schiff nach Bonagia, dem kleinen Hafen von St. Juliansberg, von dort auf den Eryx hinaufschaffen und erst an Ort und Stelle vollenden und zwar ganz so, wie er es in dem ersten vor dem Notar Anton von Messina geschlossenen Vertrage zugesagt habe.

Sie fand ihren Platz in der dritten Kapelle rechts (dell' Assunta) des Doms von St. Juliansberg, und schon frühzeitig bildete sich um sie die Legende, Laurana sei bei ihrer Anfertigung vom Tode überrascht worden, so daß ein anderer Künstler die letzte Hand an sie gelegt habe;[1]) nach anderen wäre der Kopf er-

---

[1]) Carvini, De origine, antiquitate et statu regiae matricis ecclesiae civitatis excelsae ac inexpugnabilis Erycis, hodie Montis S. Juliani. Panormi 1687. IV. 36.: Di Marzo, J Gagini I 48.

neuert worden, und was dergleichen unsichere Angaben mehr sind. Kommt man von den anderen Gottesmüttern Lauranas, so ist man überrascht, bei der von St. Juliansberg eine so große Annäherung an die Art Dominik Gajinis zu finden, daß man einen Augenblick schwankt, ob sie überhaupt unserm Meister oder seinem Genossen gehört.

Die Figur ist überlebensgroß, faßt 2 m, mit Sockel 2,10 m hoch. Die schlecht erneute Malerei ist gröblicher als gewöhnlich. Die Lippen sind über die Ränder hinaus beschmiert; der Ausdruck ist daher namentlich in der Fotografie ganz irreführend.

Sockel und Bild sind aus einem Stein gehauen.

Ersterer ist in nicht scharfer Trennung der Bilder (wie Gajini es liebt) sechs- bis achtseitig, sehr sorglos bearbeitet und mit flüchtigen Flachbildern versehen: vorn der Tod Mariens, rechts und links die Verkündigung, dann auf jeder Seite auf je 3 Rundscheiben die Heiligen Peter, Paul, Julian, Niklas von Bari und zwei andere Heilige nebst zwei Engelsköpfen als Abschluß. Eine Inschrift findet sich nicht. Die unklare Art der Anordnung und Faltengebung, die liederliche Ausführung der mit einer gewissen nervösen Lebhaftigkeit bewegten Figuren ist so gajinisch wie nur möglich.

Die Gottesmutter hat den länglichen Kopf leicht zu ihrer linken Schulter herabgeneigt. Im wesentlichen blickt sie aber mit aufgeschlagenen Augen geradeaus und verfehlt so vollständig das Karakteristische der Muttergottes von Trapani, das im Zusammenspiel von Mutter und Kind durch gegenseitiges Hinwenden des Kopfes liegt. Dieser ins Leere gehende Blick entspricht noch mehr der Art Dominiks als der Lauranas. Die Stirn ist ohne sichtbare Augenbrauen, die nur aufgemalt sind, während sie bei Laurana, wenn auch noch so schwach, durch die Neigung der umgebenden Flächen angedeutet werden. Die Augen liegen tiefer in den Höhlen und stehen im Winkel, namentlich ist das linke tief herabgezogen. Das Haar legt sich wellig, nach unten dichter werdend um den Kopf; es gleicht in der Mache dem Lauranas. Dies liegt aber enger am Kopf und pflegt nach unten nicht stärker zu werden und nicht weiter abzustehen, wie es die Gottesmütter Dominiks zeigen. Es ist braunrot gefärbt. Darüber liegt das im Futter vergoldete Kopftuch, das vorn geknotet ist und Fransen hat, die in der eigentümlich Lauranischen ziselierten Strichmanier gemacht sind. Die Augen sind, soweit erkennbar, ohne eingeritzte Sterne, wie es Laurana und Dominik Gajini gleichmäßig zu halten pflegen. Die Iris ist braun, die Pupille schwarz gemalt. Die Umrisse sind wie beim Edelknaben von Palermo tief eingerissen. Die Ohrläppchen treten aus dem Haar hervor, was Laurana zu vermeiden pflegt. Die Nase ist lang, regelmäßig, der Rücken schmal, die Nasenlöcher groß, die Nüstern kräftig. Die Oberlippe springt vor. Der mit Farbe verschmierte Mund hat schmale Lippen und ziemlich tiefe Winkel. Den grinsenden Zug erhält er nur durch die willkürlich in die Höhe gezogene Bemalung. Das Kinn ist rundlich und kräftig, der Hals säulenförmig und schwach.

Der Ausdruck zeigt ganz die zurückhaltende vornehme Feinheit der lauranischen Auffassung, ist aber wegen der Überlebensgröße etwas leer.

Das Unterkleid ist wenig sichtbar; es ist mit einem gewundenen vergoldeten Tuche um den Leib gegürtet. Unten stößt es in weniger klaren Knickfalten auf, als es bei Laurana der Fall zu sein pflegt.[1]) An der rechten Seite sind noch Spuren der ursprünglichen Verzierung mit Goldblumen zu sehen; auch die gestülpte Falte, wie sie Laurana gern hat, ist rechts überm Sockel vorhanden. Der Mantel ist vor der Brust nicht offen, wie die übrigen Lauranischen Gottesmütter (außer der von Schacka), sondern vorn mit einem gefaßten Steine gehalten. Er legt sich ähnlich wie bei Laurana üblich über den rechten Arm, doch ist die Einsenkung zwischen Arm und Körper flacher, die Bausche unterm Arm im allgemeinen weiter und offener. Der Ärmel des Kleides hat breitere und kräftigere Falten als bei Laurana. Ein schmaler Goldsaum zieht sich am Mantel hin, dessen Futterseite hellblaue Farbenreste aufweist.

Der rechte Arm ist bis oberhalb des Gelenkes mit einem eng anliegenden faltenreichen Ärmel, der schmalen Goldsaum hat, bedeckt und tritt in einem Winkel von 45° zur Körpersenkrechten aus dem Mantel heraus, indem die Hand zum linken Unterärmchen des Kristkindes gehoben wird. Diese Handhaltung entspricht keiner der Gottesmütter Lauranas, wohl aber der von Trapani und den Gottesmüttern Gajinis. Der bei Laurana stets verkürzte Oberarm ist hier richtig. Die Finger sind schlank, nicht gleichmäßig stark, sondern nach der Spitze verjüngt und an den Wurzeln fein in flachen Höhlchen, nicht aber wie oft bei Dominik und seiner Werkstatt viereckig verlaufend. Auch die Nägel sind die länglichen, nicht die ganze Spitze bedeckenden des Laurana. Auf dem flachen Handrücken befinden sich indes vier flache, naturalistische Grübchen. Die Spitzen der Finger sind leicht, aber nicht übertrieben zurückgebogen, auch bei der linken Hand, und übertrieben bei den Fingerchen des Kindes, dessen Nägel zum Finger im Winkel stehen: bei Laurana habe ich derartiges nicht gefunden.

Ganz abweichend von den übrigen lauranischen Kindern ist die Haltung und Körperformung des Kristkindes. Es wendet lebhaft den vorgestreckten zur Seite gedrehten Kopf zum Auge der Mutter hinauf. Die rechte Hand greift an dem gezwungen nach oben gedrehten Arm zum Fürspann herab, eine Bewegung, wie sie in gleicher Gezwungenheit weder bei dem Vorbilde von Trapani, wo die Rechte des natürlicher und sicher gehaltenen Kindes leicht und ungezwungen zur Mantelschließe greift, um sie zu öffnen und zur mütterlichen Brust zu gelangen, noch bei irgend einer der Gottesmütter Lauranas, wohl aber bei Dominik noch vorkommt. Diesen von oben herabgekrümmten Arm zeigt das Kristkind der

[1]) Die mir gütigst von Salinas zur Verfügung gestellte Fotografie gibt alles dies nur schlecht oder gar nicht wieder. Sie führt auch insofern irre, als sie den gajinisch-flüssigen Karakter der Faltengebung mehr betont, als es in Wirklichkeit der Fall ist. Würde man nur nach der Fotografie urteilen, so käme der Gedanke an Laurana wohl überhaupt nicht auf.

Marienkirche von S. Mauro Kastelverde, das im Museum von Sirakus, der Karmeliterkirche in Palermo, der Alliatakapelle in S. Franz, im Museum zu Palermo, und darf daher als eine karakteristische Eigenart Dominiks angesehen werden. (Abb. 42.) Der Kopf des Kindes ist im Gegensatz zu den dicken Köpfen Lauranas klein, fast zu klein für das etwas massige Kind. Sein Mund steht lebhaft offen, so daß man die oberen Zähne sieht, ein für Laurana fast undenkbarer Zug ins Naturalistische. Die Nase hat sehr große Löcher. Die Haare fallen reichlich in zwei Locken herab, indem sie die Ohren bis auf ein Zipfelchen bedecken. Sie sind unten mit Gold bedeckt; oben, wo längere Zeit eine Blechkrone saß, finden sich nur noch Spuren einstiger Vergoldung. Das Kristkind ist ganz bekleidet und zwar mit einem um die Armlöcher verzierten langen Röckchen, dessen Saum ein schmaler Goldrand bildet. Die Füßchen stecken in Sandalen; sie stehen in gleichlaufenden, nicht in sich kreuzenden Ebenen.

Überblickt man die angegebenen Eigentümlichkeiten in ihrer Gesamtheit, so ist dem Schlusse nicht zu entgehen, daß die fast bis zur Vollendung gediehene Figur nicht Laurana, sondern Dominik gehört, der sie bis zur Überführung nach dem St. Juliansberge fertig stellte, wo sie Laurana vertragsmäßig vollendete. Nur so erkläre ich mir die durchaus gajinische Grundlage der ganzen Gestalt neben einigen Einzelheiten, die Laurana gehören, die aber auch der Natur der Sache nach sehr wohl nachträglich angebracht werden konnten. So vermochte er weder die Grundzüge der Gesamthaltung und Faltengebung noch Dinge, wie die Kopfform, die Haaranlage der Gottesmutter und des Kindes mehr zu ändern, wohl aber den Falten noch jene schärfere Bestimmtheit und Flächenhaftigkeit zu geben, die wir bei ihm, aber nicht bei Gajini finden. Er konnte die Hände in seiner Art überarbeiten, das Haar stricheln und dergl. mehr. Zugleich führt uns unsere Annahme ein gut Stück aus der Schwierigkeit heraus, die in der Häufung von umfangreichen Arbeiten in der kurzen Spanne Zeit von zwei Jahren liegt, wie sie denn auch die frühen Gerüchte, die wir oben erwähnten, ungezwungen erklärt. Die Gottesmutter von St. Juliansberg ist ein Werk Dominik Gajinis aus der gemeinsamen Werkstatt in Palermo, dem Laurana nur den letzten Schliff gab: gajinische Wiederholungen davon sind die Gottesmutter in Marsala (Klosterkirche der Karmeliter) und und von Salemi (im Dom).[1]

Wie weit und ob sie überhaupt eine unmittelbare Wiederholung der Gottesmutter von Trapani ist, diese Frage läßt sich endgültig nur lösen, wenn letztere von ihrem Reichtum an Gold- und Silbersachen befreit der näheren Prüfung zugänglich wird. Auffallend groß sind die auch bei der jetzigen Sachlage erkennbaren Unterschiede. So führt die Gottesmutter von Trapani das Zusammenspiel zwischen Mutter und Kind weit kraftvoller durch, als die vom St. Juliansberg. Bei ersterer wenden sich die Köpfe einander zu, und da der Apfel als eigentlicher

---

[1]) Beide abgeb. bei Mauceri und Agati (Rassegna d'Arte VI. S. 6), die sie Franz Laurana geben.

Mittelpunkt des Spiels ganz weggefallen ist, so tritt die natürliche Bewegung ungeteilt in ihr Recht. Die Hände unterstützen sie, führen aber nicht von ihr ab. Zugleich sind die größere Körperbeugung der Mutter und das höher sitzende Kind ganz in Übereinstimmung mit der gewollten Darstellung; während bei der Gottesmutter von Eryx der Zwiespalt zwischen der in die Ferne blickenden Mutter und des sehnsüchtig zu ihr gekehrten Kindes auch in der Bewegung deutlich zum Ausdruck kommt: bei der Mutter ist sie abgeschwächt, die Körperbeugung fast ganz aufgegeben, beim Kinde übertrieben, wie es Dominik Gajini so gern tut.

Es mag daher der Vermutung Raum gegeben werden, daß die Meister von Palermo garnicht unmittelbar nach der Gottesmutter von Trapani arbeiteten, sondern nach einer jener zahlreichen kleinen Wiederholungen pisanischer Madonnen, die über ganz Italien sehr verbreitet gewesen sein müssen. Vergleicht man z. B. unser Werk mit der kleinen Elfenbein-Muttergottes im Museum zu Bologna[1]) oder mit einer anderen in South-Kensington[2]), die beide für französische Arbeit erklärt, von Venturi aber richtig als pisanisch gedeutet werden, so fällt die allgemeine Übereinstimmung in der Haltung sofort auf, während anderseits die Annahme, daß unsere Meister derartige kleine Modelle in der Werkstatt zur Verfügung hatten, durchaus natürlich erscheint. Was dann an dem kleinen Modelle nicht als Fehler bemerkbar wird, der vom Kinde abgewandte gerade Blick, muß bei der Vergrößerung, namentlich wenn sie über das gewöhnliche Maß hinausgeht, doppelt auffallen.

Ganz allgemein würde diese Betrachtung zu der Vermutung führen, Laurana habe seine erste Gottesmutter in Schacka auch schon aus einem derartigen von Florenz mitgebrachten kleineren Modelle ins Große übertragen, woraus sich dann auch nicht wenige ihrer Mängel erklären würden.

VI. Die Gottesmutter von Noto.

Kaum können die Werke von Palermo und St. Juliansberg vollendet gewesen sein, als Laurana an eine ähnliche Arbeit, die jetzt in der Kreuzkirche zu Noto steht, herantrat. Sie kam dahin infolge des Erdbebens vom Jahre 1693, das die alte Stadt zerstörte und ihre Bewohner veranlaßte, sich 1703 acht Kilometer weiter östlich ihre jetzige Stadt zu erbauen. Wie wir uns die Verbindung Lauranas mit dieser Stadt denken können, ist schon oben erwähnt worden: vermutlich war es die weit verzweigte und in Noto ansässige Familie der Speziale, durch deren Vermittlung Laurana den Auftrag erhielt. Auch sonst weisen, wie es durch jahrhundertlanges Verschwägern nicht wohl anders sein kann, Familienbeziehungen mancher Art von Schacka nach Noto. So heiratet 1465 der edle

---

[1]) Abgeb. bei Venturi, Storia dell'Arte. IV, 1905. S. 889.

[2]) 208 — 1867.

Mark Siragusa von Noto die Livella Tagliavia von Schacka und folgt der Gemahlin in ihre Heimat; Katarinella Bendelmonte, die Gattin Johann Kalandrinis, des ältesten Sohnes Anton Kalandrinis von Schacka und seiner Gemahlin Franziska Siragusa aus Noto, erhält 1466 die Erbschaft des letzten der Bendelmonte von Schacka, Bernhardins, und was dergl. Beziehungen mehr sind, die für künstlerische Aufträge von Bedeutung zu sein pflegen.

Die Gottesmutter von Noto ist die wichtigste Arbeit Lauranas, weil sie, von den Schaumünzen abgesehen, sein einziges mit Namen und Jahreszahl bezeichnetes Werk ist. Sie steht daher im Mittelpunkt der Kritik, und von ihr haben die Untersuchungen über Lauranas Stil auszugehen, wenn wir darüber zur Klarheit kommen wollen.. Nicht zufällig ist, daß gerade dies Werk bezeichnet ist: denn keines ist so frei von fremdem Einfluß wie die Gottesmutter von Noto, und keines spiegelt daher Lauranas künstlerisches Empfinden wie auch seine Hand so ungetrübt und rein wieder, wie dies aus den Trümmern einer erdbebenzerstörten Stadt gerettete Heiligenbild. (Abb. 32, 1. 34, 1. 39, 1.)

Schon 1593 wird es erwähnt.[1]) Es befindet sich jetzt im rechten Querschiff der Kreuzkirche über einem Altar und heißt im Volke die Madonna della Neve, auch La Bianca, weil ihr abgeriebener Marmor seine Farben verloren hat und jetzt in blendender Weiße leuchtet. Sie steht auf ihrem ursprünglichen Sockel und ist vollständig erhalten. Nur die linke Ohrmuschel des Kindchens ist leicht beschädigt, sein linker Großzeh abgebrochen. Auf dem Kopf von Mutter und Kind befinden sich die üblichen entstellenden Barockkronen. Das Haupthaar ist noch leicht getönt; die Augen scheinen neu gemalt zu sein.

Der rückwärts an die Mauer gelehnte Sockel hat die abgeschrägten Ecken lauranischer Art. Das Gesims ist durch eine Zahnschnittleiste verstärkt, wie Laurana sie gern in Dalmazien und auch in Florenz so vielfach (so noch am Antinorihause) verwendet sah. Die Schmalseiten rechts und links tragen das Wappen des Stifters, ein Kreuz auf dem von Engeln gehaltenen Schilde.[2]) Das Eckfeld links zeigt eine Verkündigung; der Engel weist die lange Form des Flügelschulterstückes auf, wie wir sie für Laurana kennen. Das rechte Eckfeld füllt die Darstellung im Tempel aus, das Mittelfeld eine Anbetung im Stall zu Betlehem. Es sind im malerischen Flach gehaltene, leicht hingeworfene, mit dem Grabstichel nachgezogene Arbeiten: die Figuren mit dicken Köpfen; die Faltengebung unklar; nur als Ganzes wirksam, im einzelnen ohne alle Kenntnis der Körperform, vergoldet

---

[1]) Littara, De rebus netinis. Palermo 1593. S. 6. — Di Marzo, J Gagini I. 48. 49. Galeotti, Preliminari alla Storia di Antonio Gagini. Palermo 1860. S. 99. — Da Lauranas Name nach 1471 nicht mehr erwähnt wird und auch im Zunftbriefe von 1487 nicht vorkommt, so ließ ihn Di Marzo, I. 49 bald nach 1471 sterben.

[2]) Welcher Familie dies Wappen zukommt, kann ich nicht nachweisen. Das der Speziale zeigt in grünem Felde einen Goldbalken von rechts nach links mit roter Löwenklaue darauf; im oberen linken Felde einen goldenen Stern mit acht Strahlen. Es fragt sich, ob die Speziales von Noto dasselbe Wappen führten wie die von Palermo.

als Metallarbeit wirkend. Am oberen schmalen Rande vorn in einer Linie befindet sich die in 2 cm hohen Buchstaben leichthin und nicht sonderlich sorgfältig eingeritzte Inschrift:

FRANCISCVS . LAVRANA . ME . FECIT . 1471 .

Die Buchstaben entsprechen durchaus der Schrift der Schaumünzen: das R mit der kleineren oberen Hälfte, das S mit dem wenig gebogenen unteren Auslauf. Ebenso entsprechen die etwas zaghaften Profile Lauranas Art. Unmittelbar darüber aus einem Stück damit erhebt sich die Gottesmutter.

Den Kopf bildet ein schönes Eirund; die Wangen sind ziemlich voll, das Gesicht flach, die rundliche Stirn vorspringend, er wendet sich leicht zur linken Schulter und neigt sich nur wenig zum Kinde herab. Die Brauen sind nur eben angedeutet; die Lider des gesenkten Auges gehen fast ohne Absatz herab. Die geschlitzten länglichen Augen stehen flach im Kopfe und nicht ganz in gerader Linie, sondern ihre Achse ist etwas nach oben gerichtet, während sie bei der Gottesmutter von St. Juliansberg herabging. Die Augensterne sind nicht eingerissen, sondern aufgemalt. Die Nase geht fast ohne Einbuchtung zwischen den hochgezogenen Brauen herab, sie ist lang und dünn, aber der Rücken ist breit; dagegen sind Löcher und Flügel klein und zierlich. Der Mund hat dünne Lippen und untiefe Winkel; die Unterlippe ist fleischiger als die obere.

Bis fast halb in die Stirne bedeckt den Kopf ein feines wollenes Tuch mit schmalem Saum, welches das Haar darunter erkennen läßt — Merkmale lauranischer Mache, denen wir bei den Frauenbrustbildern wieder begegnen werden. Das Haar zieht sich wenig vortretend um den Kopf herab und verliert sich in der Höhe des Kopfansatzes am Halse, der hier sehr tief herausgehauen ist: dadurch wird der untere Teil der linken Haarlocke zerstört. Trotz dieses „Eindringens in die Tiefe" kann man nicht sagen, der Hals wirke plastisch, weil er selbst mit möglichst flachen Ebenen behandelt ist. So treten die Tiefen rechts und links vom Halse fast wie störende schwarze Striche auf, die man gern vermissen würde. Er ist sehr lang, dünn und fast gleichmäßig stark. Das Haar ist mit wenigen gleichlaufenden Strichen durch den Grabstichel, der Stoff des Tuches durch kurze dicht aneinanderliegende Kerben angedeutet, ähnlich wie bei dem Beatrixbrustbild in Palermo und im Louvre. Über dem Haar liegt in ziemlich reichen, untiefen und flüssigen Falten ein feiner Schleier, dessen Rand oben umgebogen ist; auch seitwärts erscheint sein Rand stückweise. Rückwärts geht der Schleier in gleichlaufender Fältelung herab und legt sich in wagrechten Falten an die Schultern, wo er nach vorn zusammenfließend unter dem Mantel verschwindet. Die Ohren sind nicht sichtbar, die Mundlinie ist leicht herabgebogen.

Das Unterkleid ist in der Höhe des Schlüsselbeines über der Brust gerade abgeschnitten und zeigt hier wie vorn an den Ärmeln einen 6 cm breiten Rand, der mit zierlichem Ornament und am Ärmel mit kufischen Lettern geschmückt ist.

Der gleiche Rand wiederholt sich in einer Breite von 4 cm als Mantelsaum. Diese Art des ziselierenden Saumschmucks ist für Laurana ganz karakteristisch.[1])

Unterhalb der Brüste ist das über die flache Brust gespannte Kleid durch einen rundlichen faltenlosen Gürtel gehalten, unterhalb dessen der Leib etwas vortritt. Nur wenige kurze und flache Falten finden sich über und unter dem Gürtel. Die Schultern fallen wie bei allen Gottesmüttern Lauranas in schönen Linien ab.

Der rechte Arm der Gottesmutter ist weniger aufwärts gebogen, als bei ihren Vorläuferinnen. Er tritt aber wie dort aus der Bausche des dahinter und darunter aufgerafften Mantels heraus. Der Ärmel des Kleides geht glatt bis an das nur leicht angedeutete Handgelenk. Die schlank ausgestreckte Hand legt sich flach und steif an den Apfel, mit dem das Kristkind spielt. Es kehrt der altbeliebte Vorwurf wieder, den Dominik nach dem Muster der Gottesmutter von Trapani verlassen hatte. Der aufgerichtete Daumen liegt starr daran. Die Hand ist weich und fein, die Finger sind schlank, der Handrücken flach und nach lauranischer Art nur andeutend modelliert. Sie hat eben Leben genug, um nicht reizlos und tot zu erscheinen. Die Fingerspitzen dieser Hand berühren wie in zartem Tasten den Leib des heiligen Kindes. Die Finger selbst sind fast gleich stark bis zur Spitze. Die Gelenkfalten sind leicht eingeritzt, ebenso die Fältchen an den Fingerwurzeln, deren Öffnung nicht viereckig, sondern rundlich und weich verläuft. Die Spitzen sind leicht zurückgebogen — eine Eigentümlichkeit, die Laurana mit der Gajinischule teilt (s. den Spruchbandengel der Gancia!).

Mit dem linken Arm trägt sie, weder zu hoch wie in Schacka noch zu tief wie in S. Juliansberg, das Kristkindchen. Nur die Hand dieses Armes ist sichtbar: sie ist zart um den linken Oberschenkel des Kindes gelegt. Die Gelenkfalten sind hier kräftiger angedeutet, die Finger erscheinen dünner und zeigen die Neigung zu „rechtwinkliger" Wurzelung; der Handrücken ist so flach wie der rechte. Die eingeritzten Nägel sind nicht so schmal wie bei Gajini, sondern bedecken wohlgestaltet länglich und leidlich die Spitzen der Finger.

Das Kleid stößt unterhalb des Mantels am Boden auf und bildet so den karakteristisch geknickten Faltensaum, den Laurana stets klar und einfach durchführt, und zwar so, daß der die beiden Füße überdeckende Saum eine bezeichnende Schlangenlinie bildet.



Von der ursprünglichen Bemalung ist außer der Tönung des Haares nichts mehr vorhanden. Die rundlichen Flecken dürften von einer Übermalung herrühren da man sich schwerlich in dieser Form einen befriedigenden Zierat wird vor-

[1]) Am vollendetsten begegnet er uns an der Beatrix-Dreyfus (S. unten).

stellen können. Das Vorbild Schackas weist auf weit zierlichere und vortreffliche Ornamentik hin.

Das Kristkind hebt den — angegipsten — Kopf lebhaft aufwärts zu seiner Rechten empor und ist halb nach vorn gewendet. Der Kopf ist sehr rund und stark, pausbackig, mit kleinen Augen, Nase und Mund. Die Augen sind mit tief eingerissenen Linien umgeben und sitzen flach in den untiefen Höhlen; sie sind ohne Sterne, mandelförmig. Die Nase ist breit, kurz und etwas abgeplattet, die Löcher vorn offen. Der kleine offene Mund hat kräftige Winkel. Das linke Ohr ist breit, oben plattgedrückt, das rechte unausgeführt. Die Stirn ist rund, das Haar leichtgewellt, kurzlockig, sorgfältig ausgeführt und verläuft wie bei allen lauranischen Kristusköpfen vorn in die Schläfen hinein.[1]) Das Kind ist ganz bekleidet, nur die Füße und der linke Unterschenkel sind nackt. Es trägt über einem Hemdchen mit engen Ärmeln einen langen an der Hüfte gerafften Kittel, der um den Leib von einem gefalteten Tuche gegürtet wird. Die Ärmel sind unter der Schulter und am Handgelenk mit verziertem Saume versehen. Dieser Zierat ist flüchtig eingerissen, z. T. auch abgeschliffen. Die Falten des Kittels sind an den Schultern (namentlich der linken) etwas gebauscht. Diese Bauschen, sehr maßvoll bei Laurana, übertrieben nach seiner Art bei D. Gajini, bilden ein Merkmal der ganzen Schule. Im übrigen ist das Gewand mit weniger weichen untiefen Falten behandelt, die den Stoff leichter erscheinen lassen als den des Kleides der Mutter — Dinge, auf die Laurana seine Aufmerksamkeit sorglich richtet. Der Hals des Kindes ist kurz und dick, der Oberkörper lang und kräftig, die Arme kurz mit kleinen Händchen, ebenso die Beine wie verkürzt. Das Kind „klebt". Die Mutter legt ihm den linken Arm unter das Gesäß, aber seine Füßchen liegen wie angeklammert am Leib der Mutter. Die Knie sind nach auswärts gedreht. Beide Händchen liegen auf dem Apfel, der die Weltkugel darstellt, die das Kind beherrscht. Die Nägel an den Zehen des Kindes sind klein, ziemlich breit, scharf eingerissen. Der Großzeh hat einen breiten, ebenfalls wohlumrissenen Nagel.

Alle Vorzüge und alle Mängel lauranischer Kunst zeigen sich an diesem offenbar mit großer Liebe gearbeiteten Werke unseres Meisters. Den Ausdruck des lieblich Würdevollen, des ungewollt Altertümelnden gibt freilich keine Fotografie wieder: im Gegenteil, sie entstellt so sehr, daß man fast vorziehen würde, auf jede Wiedergabe zu verzichten, als dem Leser einem so unschönen Bilde gegenüber die liebliche Anmut des Werkes zu preisen. Allein, es handelt sich ja für uns in erster Linie um eine kunstkritische Untersuchung, und wen diese nicht befriedigt, der wird auch schwerlich auf unsere Lobreden hin die Mühe auf sich nehmen, dies fromme und von Laurana selbst vielleicht als sein bestes Werk angesehene Heiligenbild in einem verlorenen sizilianischen Landstädtchen aufzusuchen. Darum möge es bei der Versicherung sein Bewenden haben, daß ein solcher

[1]) So auch bei dem Kopf in Avignon (Abb. 70).

Besuch die Mühe reichlich lohnt, und daß Lauranas Gottesmutter von Noto nicht nur vielen frommen Gläubigen den gesuchten Trost zu spenden vermag, sondern daß auch der anspruchsvolle Kenner der Kunst der 1400 auf seine Rechnung kommt, indem er einen Blick in das eigenartige Kunstempfinden eines Mannes tut, der, mit seiner Kunst noch in den naiveren Formen der 1300 befangen, doch imstande ist, seine Zeitgenossen ebenso zu entzücken wie uns, die wir durch die Werke Donatellos und seiner Nachfolger geschult sind, und wissen, daß auf ihren Schultern die Kunst der Folgezeit beruht, nicht aber auf den bescheidenen, stillen, von der großen Straße der künstlerischen Entwicklung wie abseits gerückten Werken Lauranas.

VII. Die Gottesmutter von Messina.

Nach 1471 finden wir unter allen den Werken, die Laurana in Sizilien nunmehr zugeschrieben werden, nur noch zwei Arbeiten, die wir unter strenger Beobachtung seiner Art ihm zuschreiben dürfen.[1]) (Abb. 37, 1. 69, 2.) Im Anschluß an die Gottesmutter im Dom von Palermo entstand wohl diejenige, die sich in der Augustinerkirche zu Messina befindet.[2]) Wir erfahren von ihr nur mittelbar aus einer Urkunde vom 29. Juni 1542, nach welcher der Messineser Bildhauer Johann Baptist Mazzolo von einem Augustiner namens Mattäus von Francavilla in Kalabrien den Auftrag erhielt, eine Gottesmutter von der Größe derjenigen anzufertigen, die sich im Kloster von S. Maria-di-Gesù in Messina befinde. Das Kristkind solle dagegen so aussehen wie das der Gottesmutter im Augustinerkloster, nur müsse es das rechte Bein gerade halten und die Hand herumdrehen und auf eine Weltkugel legen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß sich die letzteren Angaben auf die lauranische Gottesmutter in der Augustinerkirche zu Messina beziehen. Denn, da hier das Kristkind ohne den die Weltkugel bedeutenden Apfel dargestellt ist und seine Linke tatenlos herabhängt, so ist der Wunsch des Augustiners verständlich, den alten Vorwurf wieder aufzugreifen und das Spiel mit der Weltkugel zum Mittelpunkt der Bewegung zu machen. Auch ist der rechte Fuß des Kindes in der dem Laurana eigentümlichen Weise so an den Leib der Mutter „geklebt", daß dem guten Klosterbruder der Wunsch nicht zu verübeln ist, ihn

---

[1]) Die jüngste Liste ist in dem schon erwähnten Aufsatze von E. Mauceri und S. Agati, Rassegna d'Arte VI (1906) S. 1 ff. zusammengestellt. Sie zählt nicht weniger als fünfzehn Werke auf, mit einem Fragezeichen außerdem den (nunmehr von den Verfassern aufgegebenen) Margaretenaltar in Schacka. Ganz neuerdings will von Fabriczy (Rassegna d'Arte VII (1907) S. 51 ff.) die Balzo-Büste in Andria unserem Laurana geben, was unserer Anschauung nach ausgeschlossen ist. Am meisten Ähnlichkeit hat sie mit dem Ferdinand des Louvre, zu dessen Kreise sie gehören dürfte.

[2]) Von di Marzo, J Gagini I. 759 dem Johann Baptist Mazzolo gegeben. Mauceri und Agati, Rassegna d'Arte VI, S. 6, sprechen sie dagegen dem Laurana zu, freilich ohne andere Gründe anzugeben als: sie stände der Gottesmutter von Noto und der Heiligen Barbara in der Neuen Burg zu Neapel am nächsten, was beides falsch ist.

etwas gerader gedreht zu sehen. Im übrigen ist durch den Wegfall der Weltkugel die rechte Hand der Gottesmutter frei geworden und legt sich daher in schöner Bewegung auf den rechten Unterschenkel des halb nach vorn gewendeten Kindes, dessen dicker Kopf mit großem Ohr und hereingestrichenem Haar ganz ebenso die Merkmale Lauranas verrät, wie alles übrige, Haarbildung, Kopf, Augen, Hände, Finger, Nägel, Faltengebung und Gesamthaltung der Gestalt, die auf einem ganz ähnlich profilierten Sockel steht wie die Gottesmutter von Noto (ohne die Zahnschnittleiste). Die Flachbilder daran verteilen sich in der Weise, daß die größere Mittelfläche eine Verkündigung, die rechte Ecke den Heiligen Josef mit dem Kristkinde, die linke Adam und Eva mit Baum und Schlange zeigen.

Die freiere Auffassung der Gesamthaltung einerseits und anderseits der Umstand, daß vor Vollendung der Gottesmutter von Noto die Zeit zu ausgefüllt ist, veranlaßt uns, dieses Werk Lauranas nach der letzteren, also in die Zeit von 1472 bis zu seiner Abreise von Sizilien, festzusetzen. Von einem Eingehen auf Einzelheiten sehen wir ab, um uns nicht unnötig zu wiederholen. —

Das sind die Gottesmütter Lauranas, mit denen er Sizilien beschenkte. Ihr künstlerischer Gehalt bewegt sich in einem nur engen Kreise, und der Fortschritt, der zwischen der ersten von Schacka und der letzten von Messina liegt, ist nicht gewaltig. Laurana war nicht von dem Feuer einer alles verzehrenden Begabung erfüllt, die sich in keinem Werke genug tut und in jedem folgenden das vorhergehende in neuen Offenbarungen künstlerischen Könnens übertrifft. Sein Talent verharrt auf einem beschränkten Gebiete. Daß er dort so beachtenswerte Werke schuf, verdankt er nicht zum wenigsten seiner Bescheidenheit, welche die Grenzen seiner Begabung richtig abmißt und sich nicht an Aufgaben macht, denen sie nicht gewachsen ist. Das eine Mal, wo es dennoch geschieht, in Avignon bei der Kreuztragung, bricht er daran zusammen, und der Fluch, der aller Überschätzung künstlerischer Kraft anzuhaften scheint, verfolgt auch ihn bis auf den heutigen Tag: werden ihm doch auf Grund seines verhängnisvollen Werkes nun seine besten Arbeiten abgesprochen, und muß er sich doch eine Zwiespältigkeit der künstlerischen Persönlichkeit andichten lassen, von der niemand ferner war, als das ehrliche, aber bescheidene und beschränkte Talent unseres Meisters!

4. LETZTE ARBEITEN IN SIZILIEN.

Das letzte der Werke Laurana steht im Dom von Palermo; es ist das wiederum in Gemeinschaft mit Dominik Gajini ausgeführte Weihwasserbecken, das der durch die nördliche Haupttür Eintretende vor dem 4. linken Pfeiler findet.[1]) (Abb. 40, 2, 3.)

[1]) Di Marzo, (J Gagini I 88—90. 529—531) gibt es Dominik Gajini, Mauceri und Agati, Rassegna d'Arte VI (1906) S. 4 Franz Laurana. Ihre Begründung ist folgende: „Die Beziehungen sowohl zu dem Bogen der Mastrantoniokapelle wie zu der Margaretentür liegen auf der Hand. Laurana

Es setzt sich aus zwei Teilen zusammen, dem Fuß mit Becken und dem zweistöckigen Aufbau mit der Kuppel. Der Fuß gehört nicht diesem, sondern seinem Gegenüber am rechten Pfeiler von Spadafora und Ferraro (1553): beide Untersätze sollen bei der „Herrichtung" der Kirche durch Fuga (1781—1801) vertauscht worden sein.[1]) Über die Entstehungsgeschichte weiß man nichts, und selbst di Marzo, der zuerst aus der Stilähnlichkeit mit dem St. Gangolfgrabmal in Polizzi auf die Urheberschaft Dominik Gajinis schloß, weiß keinerlei Urkunde beizubringen. Nur dieser habe zu jener Zeit ein so bedeutendes Werk schaffen können; denn Laurana war nicht mehr da, und der Name dieses Meisters, „der allein jenem den ausschließlichen Rang hätte streitig machen können," befinde sich nicht unter der Liste des Zunftbriefes vom Jahre 1487.

Daß di Marzo im allgemeinen richtig gesehen hat, darüber kann kein Zweifel sein. Wir haben wiederum eine jener gemeinschaftlichen Arbeiten vor uns, bei denen es schwer hält, jedem das Seine zuzuteilen. An den zum Aufbau verwendeten Formen finden wir keinen Bestandteil, der uns nicht schon von der Mastrantoniokapelle, Neapel oder Genua her bekannt wäre: so der mit Putten besetzte Kragstein, der dicke Früchtekranz, der Wellenstab, die mehrfach geflügelten Engel usw. Neu sind nur die Schuppen der Kuppel: daß auch sie aus Dalmazien und Florenz stammen, kann nach allem, was wir von Lauranas (und Dominiks) Formenwelt wissen, nicht in Erstaunen setzen. Schuppenbedeckte Pilaster finden sich z. B. am Verkündigungstabernakel Donatellos in der Kreuzkirche,[2]) der sie mit aus Rom gebracht haben mag. Die Ausführung ist im allgemeinen sauberer, als sie manchmal bei Dominik Gajini anzutreffen ist: will man darin die eigenhändige Beteiligung des Lombarden sehen, so ist dagegen wenig einzuwenden. Ob auch der Aufbau ihm oder nicht Laurana zukommt, ist schwer zu entscheiden. Jedenfalls scheint er auf einer eigenen Erfindung zu beruhen, zu der ich ein Vorbild nicht nachzuweisen vermag. Er verrät zudem so viel dilettantisches Empfinden, daß vielleicht der Besteller dafür verantwortlich zu machen ist. — Daß Laurana das Werk gekannt haben muß, scheint mir unbedingt sicher: findet sich doch ein Weihwasserbecken von dem ähnlichen wunderlichen Aufbau in Avignon wieder.[3])

---

strebt darnach, seine Darstellungen in einen Rahmen einzufügen, den Vorgängen einen perspektivischen Hintergrund zu geben, sie äußerlich mit Zierat zu bereichern. So finden wir es auf dem prachtvollen Flachbilde der Wasserweihe; so erkennen wir es im Reichtum und dem Schwung (eleganza) der Zeichnung, in den ornamentalen Einzelheiten, in dem Überfluß von Engelsköpfen, in der wundervollen Mache der Blumen- und Fruchtgewinde". Mit solchen noch dazu irrigen Allgemeinheiten kann man eine reinliche Scheidung des Stils der beiden Genossen nicht herbeiführen. Daß unser Werk auch einmal dem Donatello gehört haben muß, (Agostino Gallo, Elogio storico di Antonio Gagini. Palermo 1821. S. 24), ist selbstverständlich. Amato (De principi templo panormitano. Panormi 1728. S. 122.) schreibt beide Weihwasserbecken rechts und links dem A. Gagini zu.

1) Di Marzo I. 88. 530.

2) Semper, Donatello. Wien 1875. S. 108.

3) In St. Agricol. Requin, Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des Départements 1898 S. 410 schreibt es einem gewissen Boachon zu, in dem wir also wahrscheinlich einen Schüler Lauranas in

Seine Hand selbst ist an dem oberen Flachbilde erkennbar, und zwar mit Sicherheit nur an dem baulichen Hintergrunde. Die Übereinstimmungen, die dieser mit dem Hintergrunde der Tafel mit den Heiligen Hieronimus und Gregor am linken Pfeiler der Mastrantoniokapelle und mit dem der Kreuztragung in Avignon zeigt, sind oben hervorgehoben. Zugleich ist es dieselbe Stadt, die er auf der Schaumünze Friedrichs II. von Lotringen abbildet: S. 254.

Mehr von der Art Dominiks zeigt der figürliche Teil dieses Bildwerks, der zudem auf einem abgetrennten Stücke Marmor steht. Es ist die figurenreiche Darstellung der jährlichen Weihe des Wassers, die in Gegenwart eines Fürsten und einer Königin (?) mit großem Gefolge und Volk von einem hohen Geistlichen vorgenommen wird. Den Schluß der Geistlichkeit bilden drei knieende Nonnen. Worauf sich der Vorgang im einzelnen bezieht, ist nicht festzustellen, und man muß mit di Marzo auf die Entdeckung einer aufklärenden Urkunde hoffen. Die Gruppierung ist von größerer Tiefe, die Bewegung einen Grad lebhafter, als wir sie bei Laurana finden. Anderseits ist sie weder von der Unklarheit noch der weit heftigeren Lebendigkeit Dominiks, der z. B. den Knaben rechts, der mit dem linken Engel der Mastrantoniokapelle die gleiche Bewegung hat, ganz anders würde haben ausschreiten lassen. Auch die verhältnismäßig starken Köpfe entsprechen mehr der Art Lauranas, wie auch die Faltengebung mit der der Flachbilder auf der Altarstaffel von Marseille übereinstimmt. Nur die größere Tiefe, die uns in Palermo entgegentritt, muß das Urteil stutzig machen, so daß man geneigt wäre, auf die Hand eines fähigen Schülers zu raten, der das von Laurana modellierte Flachbild ausführte, während jener sich in den geliebten Hintergrund vertiefte.

Das untere Flachbild dagegen, die Taufe des Heilandes im Jordan, hat mit unserm Meister nichts zu tun. —

Bode[1]) bringt nun mit dem ihm eigenen Scharfblick noch einige andere Werke mit Laurana in Zusammenhang.

Das eine befindet sich unter No. 996 im Museum von Palermo und stellt ein zwei Drittel nach links gewandtes, voreinander geordnetes Ehepaar dar, das mit der halben Brust aus einer Schicht dünner Wolken auftaucht. Die untere Breite beträgt etwa 50, die Höhe 57 cm. Ihre vornehme modische Tracht — Bode nennt sie französich — deutet auf Persönlichkeiten, die den adligen Kreisen des Landes angehören mochten. (Abb. 76, 1.)

Die kleinen, dichten, wagrecht geordneten Wölkchen ähneln der Art, wie sie unter dem Engel der Verkündigung bei Dominik Gajini vorzukommen pflegen, dem Hintergrunde, auf dem die Engelsköpfe der Konsole der Alliatakapelle (S. 304)

Avignon zu erblicken hätten. — Abguß im Museum von Palermo No. 1764. — Die Annahme, Laurana könnte ihn etwa von Avignon nach Palermo verpflanzt haben, ist nicht haltbar, da sie die Anwendung der Formen der Früh-Auflebung in Avignon für eine Zeit voraussetzen würde, wo sie noch nicht nachweisbar ist. Eine Nachahmung des Palermitaner Werks ist das Weihwasserbecken in der Verkündigungskirche zu Trapani mit der Jahreszahl 1482.

[1]) Florentiner Bildhauer. Berlin 1902. S. 231.

schweben, wie auch dem weckenartigen Fußboden — soll es Gewölk sein? — auf dem Flachbilde rechts an der Mastrantoniokapelle, das wir ebenfalls dem Dominik Gajini zuschreiben durften.

Die Frau hat ihr Hinterhaupt mit einem Kopftuche verhüllt. Vorn legt sich feines, gescheiteltes Haar an die hohe Stirn, über die ein Reif mit Stirnjuwel sich unter dem Tuche verliert. Von dieser Stelle an wellt sich das Haar rückwärts und bedeckt auch den oberen Teil des rechten Ohres, um an einem schön geschwungenen Nacken des nach vorn geneigten Kopfes mit den Enden des Kopftuches in Locken und Flechten herabzufließen. Die Art, wie dies Haar in kräftigen Korkzieherwindungen verläuft, erinnert lebhaft an Dominik Gajini.

Die Augen sind länglich und zwar von jener regelmäßigen Form, wie sie z. B. auch der Jüngling von Palermo zeigt. Sie sind nach rechts, also vorwärts gedreht. Die Augensterne sind leicht angedeutet, was Laurana nie tut, und auch bei Dominik Gajini nur als Ausnahme vorkommt. Die Nase — deren äußerste Spitze fehlt — ist ziemlich groß, ebenso der Abstand bis zum Munde. Dieser selbst ist mit schmalen Lippen sehr fein und geistvoll gezeichnet, und zwar mit dem Grabstichel, dessen reiche und sichere Verwendung für die ganze Arbeit karakteristisch ist. Um den Hals liegt eine Schnur, an der eine Münze mit Kreuz hängt. Das Brusttuch ist mit unzähligen Falten auf das feinste ausgeführt. Auf der Schulter liegen rechts und links vorn herab leichte Haare. Die Arme stecken in einem schweren Goldbrokat, dessen Muster angedeutet wird, während die Stärke des Stoffes aus den wenigen rundgeränderten Querfalten hervorgeht.

Hinter dem Kopf der Frau tritt der noch etwas mehr nach vorn gewendete des Mannes vor und zwar in einer Lage, die erkennen läßt, daß der Künstler damit nicht recht fertig zu werden wußte. Während nämlich der Oberkörper, von dem nur der linke Oberarm sichtbar ist, nach vorn gedreht ist, wendet sich der Kopf zur linken Schulter. Er ist mit einer niederen Mütze bekleidet, die nur zwei kurze Stirnlocken des Haares sichtbar werden läßt. Buschige Brauen begrenzen die tiefgefurchte Stirn. Die Nasenspitze ist abgebrochen. Auch dieser Mund ist in lebhafter Linie fein geschnitten. Das Kinn flüchtet zurück und nimmt dem Gesichte jenen Zug eines kraftvollen Karakters, wie ihn der Frauenkopf zum Ausdruck bringt. Den Hals umziehen mehrere tiefe Falten. Vom Gewande ist nur wenig sichtbar. Über der linken Schulter scheint ein Pelz zu liegen von durchaus anderer Mache, als Lauranas strichelnde Manier sie anheimgibt.

Weder die Art der Flachbildnerei noch die Einzelheiten stimmen mit dem Stil Lauranas. Eine Unterhöhlung der Gesichtslinien, wie sie bei beiden Köpfen angebracht ist, liegt unserm Meister ganz fern, entspricht aber lombardischer Art, insbesondere auch der des Dominik. Anderseits liegt in der fein ziselierenden Fältelung des Gewandes eine deutliche Erinnerung an Laurana, den im übrigen auch die eingerissenen Augensterne und die bewegte Hinterkopflinie, die buschigen Brauen wie auch die Art der Brokatzeichnung ausschließen. Am nächsten steht von den uns bekannten Meistern dem Werke Dominik Gajini. Allein die sehr

saubere und bestimmte Art der Zeichnung und Ausführung spricht allzusehr gegen seine Hand. Dagegen werden wir bei der Zusprechung an die durch ihn, Peter Martin und Franz Laurana herangezogene lombardische Schule denken dürfen. Vielleicht darf in diesem Zusammenhange auf Georg von Mailand geraten werden, dessen künstlerischer Persönlichkeit festere Umrisse zu geben leider auch noch nicht recht hat gelingen wollen: man weiß nur von ihm, daß er mit Dominik Gajini zusammenarbeitete und ihn, der 1492 starb, überlebte. Im Zunftbericht von 1487 steht er an 5. Stelle. Aus einer Urkunde vom 12. Mai 1484 erhellt,[1] daß Dominik gegen seinen Mitarbeiter Georg von Mailand — „Georgi Lombardo, sculturi et citatino di quista citati" — beim Vizekönig klagbar geworden war, weil dieser ihm, Dominik, bei der Errichtung der Kristinenkapelle im Dom vertragsbrüchig geworden und davon gelaufen war. Der Vizekönig befiehlt, den ungetreuen Genossen von Cefalù, wo er sich aufhalte, nötigenfalls mit Gewalt zurückzubringen. Die in Termini Imerese befindlichen, ihm von Di Marzo zugeschriebenen Gottesmütter[2]) habe ich leider nicht gesehen; es muß daher dahingestellt bleiben, ob sie sich stilkritisch mit unserm Flachbilde decken. Daß sie von Georg herrühren, daran ist billig nicht zu zweifeln, wie sich aus den beiden Urkunden darüber vom 17. März 1486 und 16. Oktober 1484 ergibt. Der Zeichnung nach, die sich bei Di Marzo findet,[3]) ist die erstere eine Mischung von Laurana und Dominik. Eine weitere Urkunde vom 22. Dezember 1496 vermittelt uns den Auftrag eines Altargehäuses, das Georg für eine Kapelle der Korpus Kristikirche in Polizzi auszuführen übernimmt. Ob dies wirklich geschah, ist zweifelhaft, da urkundlich andere Bildhauer von 1503—24 an einem gleichen Werke beschäftigt sind,[4]) das im übrigen nicht mehr aufzufinden ist. Die Behauptung Paul Giudices, einige jetzt in der Erlöserkirche zu Polizzi befindlichen kleinen Standbilder rührten von Georg von Mailand her, widerlegt Di Marzo:[5]) möglicherweise gehöre ihm das Gehäuse von Castelbuono, das vertragsgemäß zum Vorbilde dienen sollte; doch hat es auch Di Marzo nicht gesehen. Dagegen gibt er Georg mit Bestimmtheit eine Marmorverzierung vom Jahre 1493, die sich am Dom von Mistretta befindet, und ebendort eine Heilige Katerina und einige andere Werke. Das Marmorstück von Mistretta würde besonders wichtig sein, weil es ebenfalls Flachbildarbeit ist und also einen nahen Stilvergleich erleichtert. 1503 wird Georg noch erwähnt. —

So wenig sicheres wir über den Künstler des Flachbildes im Museum von Palermo wissen, ebenso wenig läßt sich bestimmtes über die Dargestellten selbst sagen. Es kann daher auch nur als eine schwach begründete Vermutung angesehen werden, wenn wir mit Rücksicht auf die Verbindung Georgs von Mailand mit Dominik Gajini und Franz Laurana auf das Grabmal des Niklas Speziale

[1]) Di Marzo, J Gagini II. 14.
[2]) Di Marzo. I. 59.
[3]) Seite 42, Tafel 1.
[4]) S. 61.
[5]) S. 62.

(† 1484) in Noto raten, an dem es angebracht, und von dem es mit jenen Stücken der Grabinschrift ins Museum von Palermo verschleppt wurde, über die Salinas berichtet.[1]) Nur das Eine läßt sich mit ziemlicher Bestimmtheit behaupten, daß Laurana unmittelbar nichts damit zu tun hat. —

Das zweite von Bode unserm Meister zugesprochene Werk, das Profilbildnis eines Geistlichen, das sich 1887 im Magazin der Universität von Messina befunden hätte, habe ich nirgends finden können. Die wohl aus dem XVII. Jahrhundert stammende Inschrift lautet nach Bode:[2])

KAΠICHTOΨ BOKΘOΨ COLLEGIVM PANORMIT.
SOCIET . IESV . S . P . Q . M.

Zeigt es, wie Bode bemerkt, trotz des unfertigen Zustandes den gleichen Karakter wie das Doppelbildnis, so gehört es ebensowenig wie dies dem Laurana.

„Eine dem A. Gajini zugeschriebene Marmormadonna zu Palermo", die Bode in Übereinstimmung mit den beglaubigten Gottesmüttern unserm Meister gibt,[3]) dürfte wohl der Firma Dominik Gajini gehören. Außer der Beatrixbüste und dem Jüngling von Palermo befindet sich kein Werk Lauranas im Museum dort. —

Es ist nicht unsere Aufgabe, die sizilianische Bildnerei in ihrer weiteren Entwicklung zu verfolgen. Daß sie besonders durch Dominik und Franz Laurana bestimmt wurde, die die Frühauflebung nach Sizilien trugen, wie sie sie nach Neapel, Franz und Peter Martin nach Frankreich verpflanzt hatten, ist unzweifelhaft. Ebenso sicher aber scheint es mir auch zu sein, daß der Einfluß, den Dominik ausübte, größer war, als der seines Geschäftsgenossen und Freundes, schon deshalb, weil er im Lande blieb und in seinen Söhnen ein Künstlergeschlecht heranzog, das besonders in der Person Antonello Gajinis eine ziemlich hohe Stufe der Vollendung erreichte. In der Lieblichkeit seiner Gottesmütter, die nahe an der Grenze der Süßlichkeit hingeht, mag man noch einen Rest lauranischen Einwirkens erkennen. Was aber bei unserm Meister unbewußte und keusche Befangenheit war, bilden die Nachfolger dieses Künstlergeschlechts mit aller Macht und Absicht weiter aus, so daß, was sie an Fertigkeit gewinnen, an Frische und Reinheit verloren geht. — Spuren einer unmittelbaren Nachfolgerschaft Lauranas lassen sich nur wenige aufdecken, so, wie wir oben sahen, in der rohen Volkskunst der Gottesmutter von Partanna. Auch ein zerstückelter Frauenkopf im Museum zu Palermo verrät in Haltung und Mache trotz des mangelhaften Zustandes, in dem er sich befindet, die Nachfolge unsers Meisters (Abb. 41, 2), die ebenso in der liegenden Gestalt der Sizilia Aprile († 1495) an gleicher Stelle erkennbar ist.[4])

[1]) L'Arte VI (1903) S. 164: „. . . Dies Bruchstück aus dem Museum Astuto beweist zweifellos, daß schon in der ersten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts mit einigem Erfolg in den Überresten der Franziskanerkirche im alten Noto gesucht wurde" . . .

[2]) Fl. Bildh. 231.

[3]) S. 232. — No. 1220?

[4]) Abgeb. bei Mauceri und Agati, Rassegna d'Arte VI. (1906) S. 7.

VI.
ZWEITER AUFENTHALT IN NEAPEL.

Zwischen dem letzten belegbaren Jahre seines Aufenthaltes in Sizilien — 1471 auf dem Sockel seiner Gottesmutter von Noto — und seinem Auftauchen in Neapel 1474 klafft eine Lücke im Leben Lauranas, die wir urkundlich bisher nicht ausfüllen konnten. Allein die Ausführung der Gottesmutter von Messina und die Beteiligung am Weihwasserbecken im Dom zu Palermo würden genügen, seinen Fortgang von Sizilien nicht vor das Jahr 1472 oder gar 1473 anzusetzen, zumal es ja nicht ausgeschlossen ist, daß er noch an Werken beteiligt gewesen sein mag, deren Kenntnis sich uns entzieht. Anderseits würde, wenn sich für Lauranas Tätigkeit in Neapel eine Spanne Zeit als erforderlich nachweisen ließe, welche größer ist als die Jahre, die man ihm bis zu seiner zweiten Übersiedlung nach Frankreich dort als Mindestmaß geben muß, sich die Notwendigkeit herausstellen, den Fortgang Lauranas von Sizilien sogar spätestens in das Jahr 1472, vielleicht noch früher zu verlegen.

Jedenfalls muß er triftige Gründe gehabt haben, die ihn, den nunmehr sicher bald Fünfzigjährigen noch einmal veranlaßten, in die Ferne zu ziehen. Diese können entweder in einem Mangel von Aufträgen oder in einem Rufe nach Neapel bestanden haben. Vielleicht war beides der Fall: etwas Sicheres wissen wir darüber nicht. Doch liegt es nahe, auch den zwischen dem 6. und 13. April 1473 erfolgten Tod Peter Martins von Mailand damit in Verbindung zu bringen. Zwar wird Fortimany dessen Nachfolger als Oberbaurat der Neuen Burg; aber den Posten mag Laurana ja garnicht einmal begehrt haben. Jedenfalls berief ihn König Ferdinand und machte ihn nun dadurch, daß er ihn mit der Anfertigung von den Brustbildern seiner anmutigen Tochter Beatrix betraute, zu jenem Meister, dessen Volkstümlichkeit heute schon über den ganzen Erdball hin ebenso verbreitet, wie sein Name unbekannt ist.

So überraschend, wie wir Laurana als Entwerfer des Triumfbogens in Neapel, als Münzengießer in Frankreich, als Meister der sizilianischen Gottesmütter kennen lernten, tritt er nunmehr als der Verfertiger einer Reihe von Frauenbüsten auf, die seine Eigenart für alle Zeit festlegen. Nicht daß damit der Faden seiner Entwicklung jäh zerrissen, seine Begabung urplötzlich in andere Bahnen gelenkt worden wäre: dies ist ganz ebenso wenig jetzt der Fall wie bei

den Übergängen in Neapel, in Frankreich, in Sizilien. Ist dies aber nachzuweisen, so haben diejenigen Kritiker unrecht, die von der unglücklichen Kreuztragung in Avignon, seinem letzten Werke, ausgehend nur zwei Möglichkeiten vor sich sahen, nämlich entweder Laurana für unfähig zu erklären, so liebliche und eigenartige Werke, wie es die Büsten sind, zu schaffen, ihm also diese abzusprechen und dafür, wie es französische und nach ihnen italienische Forscher getan haben, einen besonderen „maître des bustes" aufzustellen; oder aber in seiner Persönlichkeit zwei künstlerische Wesen zu vereinigen, die von einander so verschieden sind wie Feuer und Wasser. Wer, wie wir, das letztere für unmöglich und widersinnig hält, steht also vor der Entscheidung, ihm die Büsten abzusprechen oder aber seine Beteiligung an der Kreuztragung auf ein Maß zurückzuführen, die eine harmonische Entwicklung des Lebenswerkes ungezwungen zuläßt.

Entschließt man sich zu ersterem, d. h. sucht man für die Büsten einen anderen Meister und verfährt wie Mauceri, der uns auch für die lauranische Tafel der Mastrantoniokapelle nach einem Unbekannten auf die Suche schickt, so gerät man in die Lage, nunmehr auch die Gottesmütter dem Laurana unter der Hand wegzukritisieren und den Meister schließlich in einer ähnlichen armseligen Blöße und Nacktheit hinzustellen, wie es Ciaccio kürzlich mit dem unglücklichen Isaias von Pisa getan hat. Das ist aber unmöglich; denn Namen und Jahreszahl, die sich auf der Muttergottes von Noto befinden, setzen allen derartigen Versuchen ein unübersteigliches Hindernis entgegen. Wer aber dies Werk einmal unbefangen und eingehend geprüft hat, der zögert auch keinen Augenblick mehr, dem Urteile Bodes zu folgen und in dem Meister der Büsten so deutlich, wie eine Stilkritik es überhaupt nur ermöglicht, den Meister der Gottesmutter von Noto wieder zu erkennen. Dem, der diesen Weg geht, bleibt daher nur mehr die Aufgabe übrig, nachzuweisen, daß die Kreuztragung von Avignon nur zu einem Teile Laurana gehört, und daß es daher nicht angeht, gerade den Teil, der seiner künstlerischen Eigenart unmittelbar zuwiderläuft, zur Grundlage einer Stilkritik zu machen, welche die Kunstforschung zur Annahme wesenloser Künstlerpersönlichkeiten zwingt, oder den Widersinn behauptet, ein Künstler könne zugleich ein Naturalist und Idealist, ein Realist und Romantiker, ein roher Nichtkönner und ein auf das feinste und zarteste besaiteter Bildner sein. Ist dieser Nachweis zu erbringen, so fällt nicht nur das Suchen nach einem unbekannten Meister der Büsten und anderer Werke Lauranas fort, die ihm stilistisch zuzusprechen sind, sondern auch die wunderliche Zwiespältigkeit seiner künstlerischen Natur zerrinnt in nichts, und Lauranas Entwicklung steht mit der Klarheit vor uns, die der nicht große Umfang seiner Begabung von vornherein anheimgibt.

1. DIE BEATRIXBÜSTEN.

Die in den Beatrixbüsten dargestellte Persönlichkeit ist die vierte Tochter Ferdinands I. von Neapel. Ihre Mutter war die am 30. März 1465 verstorbene

Isabella Kiaramonte. Am 4. November 1457 geboren[1]) wurde sie noch in den Windeln mit Johann Baptist Marzano, Sohn des Marino, Herzogs von Sessa, eines der unruhigsten der Barone Ferdinands, verlobt und zwar zu dem Zwecke, den mächtigen Herrn für das königliche Haus zu gewinnen. Da sich indes wie so oft bei Ferdinand bald die Notwendigkeit herausstellte, heimtückisch sowohl den Herzog wie dessen Söhnchen in die Neue Burg gefangen zu setzen, die letzterer erst mit dem Einzuge Karls VIII. in Neapel verließ (1495), so ging die Verlobung zurück. Von Beatrix Erziehung geben uns einige Einträge in die Ausgabenbücher des Hofes einen Begriff.[2]) Acht Jahre alt erhält sie eine Grammatik, Feder und Papier, um Grammatik und Schreiben zu lernen. Als Lehrer wird der Meister Abt Anton, 1467 Antonaccio di Sessa, 1468 Antonio de Sarsellis genannt. Mit neun Jahren nimmt sie an den Jagden des Königs in Astroni teil und erhält dazu wie ihre Schwester Eleonore ein Jagdkleid nach französischer Mode. Zehn Jahre alt schenkt ihr der König einen Vergil. Mit vierzehn reitet sie wiederum eine Jagd in Astroni mit, zu der sie wie Eleonore prächtige golddurchwirkte Kleider von dem deutschen Tuchhändler Heinrich von Kleve erhält. 1472 wird mit der Aussteuer begonnen. Auch schenkt ihr der König eine von dem Johann Marko, dem Schreiber des Königs, geschriebene Ausgabe von Ciceros De officiis und Briefen. Am 13. August 1473 bezahlt Beatrix das erste gedruckte Buch, das sie mit der (um diese Zeit von Arnold von Brüssel in Neapel eingeführten) Buchdruckerkunst bekannt macht: es waren die Predigten des Magisters der Gottesgelahrtheit Bruders Robert von Lecce vom Orden der Franziskaner. Im folgenden Jahre erhält sie ein von Meister Paul von Paris gemaltes Spiel Karten, die man „trionfi" nennt, vom Könige zum Geschenk. — Aus den wenigen Andeutungen ist zu ersehen, daß die Prinzessin ganz im Sinne ihrer Zeit nach humanistischen Anschauungen erzogen wurde, und ihr späteres Wirken in der Fremde bestätigt diese Erziehung. Inzwischen nahte die Zeit heran, daß man an ihre Vermählung denken mußte.[3]) Der Bewerber um ihre Hand war Mattias Korvinus, der 1457 den ungarischen Königstron bestiegen hatte und nach vierjähriger Ehe mit Kunigunde, der Tochter Georg Podiebrads, Witwer geworden war. Der Ruf der Schönheit der neapolitanischen Prinzessin veranlaßte ihn, 1473 mit Ferdinand in Unterhandlungen zu treten. Im Juni 1475 erschien dann eine glänzende ungarische Gesandtschaft, um förmlich die Hand der Beatrix zu erbitten, und noch im gleichen Monate wurde der Ehevertrag geschlossen.[4]) Am

[1]) Barone, Arch. stor. nap. IX. (1884) S. 26. Anm. 3, schreibt irrtümlich 1437.

[2]) Barone ebend. S. 208. 214. 215. 216. 222. 237. 240. 244. 390. 395. 401. 416.

[3]) Das età nubile neapolitanischer Prinzessinnen war 12 Jahre: De Blasiis, Arch. stor. nap. 1887. S. 294.

[4]) Wenn Cosenza nach Vecchioni (Notizie di Eleonore e Beatrice di Aragona 1791 S. 54) in Napol. Nobil. IX. S. 104 ff. behauptet, daß die Ehen der beiden Schwestern Eleonore und Beatrix gleichzeitig geschlossen worden seien, Beatrix aber erst 3 Jahre später geheiratet habe, so ist dies so zu verstehen, daß Ferdinand schon 1473 seine Zustimmung zu der Werbung Mattias' gegeben hatte. Die Ehe Eleonorens

5. September 1476 wird sie in der Inkoronata zu Neapel vom Erzbischof Oliver Karrafa feierlichst gekrönt, und drei Tage darauf hält sie mit der ungarischen Krone auf dem jugendlich schönen Haupte ihren glänzenden Umzug durch Neapel. Nach überaus pomphaften Festen nimmt sie am 2. Oktober Abschied von der sonnigen Heimat und schifft sich in Manfredonia ein, um über Venedig ins Ungarland zu ziehen, das sie erst nach vielen Mühen und kriegerischen Nöten erreicht. Es war nur das Vorspiel von dem, was ihr bevorstand. Ihr späteres Leben, das uns hier nicht weiter beschäftigt,[1] steht in schroffem Gegensatze zu den glänzenden Tagen der Jugend, und auch für sie gilt das melankolische Wort des englischen Dichters „the latter ende of joy is woe". Nachdem ihr Gemahl, dem sie keine Kinder geschenkt hatte, 1490 gestorben war, hielt sie noch ein Jahrzehnt in dem halbbarbarischen Ungarn aus. Dann kehrte sie verraten und gebrochen am 25. März 1501 in die alte Heimat zurück, die sie 25 Jahre vorher in strahlender Schönheit verlassen hatte. Aus der schlanken Fürstentochter, deren außerordentliche Schönheit weit bekannt gewesen sein muß, war eine jener beleibten und aufgedunsenen Frauen geworden, wie man ihnen in Italien in einem gewissen Alter nicht selten begegnet. Und nichts tröstliches erwartete sie in der politisch zerrissenen Heimat, wo die Tage der Aragonen gezählt waren, und wo sie am 13. September 1508 einundfünfzig Jahre alt als fromme Frau starb. Sie wurde in S. Peter-dem-Blutzeugen neben ihrer Mutter beigesetzt, und ihre Grabschrift erwähnt, sie habe sich „durch Frömmigkeit und freigebige Gesinnung (gegen die Brüder von S. Peter) selbst überwunden".[2] In der blühenden Schönheit ihrer Jugend hat sie uns die Kunst Franz Lauranas erhalten.

Anton Bonfino von Askoli, der Leibschöngeist des Königs Mattias, der ihn 1484 vermutlich auf Drängen seiner Gemahlin, die mit ihm ihre gelehrten Studien fortsetzt, nach Ungarn beruft, wo er, von Ladislaus in den Adelsstand erhoben, 1502 hochverehrt stirbt,[3] erzählt nicht nur, wie Beatrix den „Scythen" italienische Gesittung beizubringen gesucht habe, und zu diesem Zwecke viele „pictores, statuarii, plastici, caelatores et lignarii, argentariique, fabri, item lapicidae, operarii et architecti" aus Italien eingeführt worden seien, die ungeheuer viel Geld gekostet hätten,[4] sondern gibt uns auch eine vortreffliche Schilderung ihrer Persönlichkeit. Immer wieder kehren darin ihre anmutige Heiterkeit, ihre Bescheidenheit, ihre große Schönheit und schnelle Auffassung wieder. „Addebat plurimum

war am 1. September 1472 geschlossen, und am 26. April 1473 schickte ihr Gemahl Herkules von Ferrara seine Brüder nach Neapel, um sie heimzuholen, bei welcher Gelegenheit große Festlichkeiten in Neapel stattfanden. Die Hochzeit selbst war im Juni 1473.

1) Vgl. den angezogenen Aufsatz von Cosenza.

2) d'Engenio, Napoli Sacra. 1624. S. 459 und Celano, Notizie di Napoli IV. 1859. S. 254. Von ihrem Grabmal ist nichts erhalten.

3) Joh. Dom. Fiorillo, Über einige italienische Gelehrte und Künstler, welche Mattias Corvinus . . beschäftigte. Göttingen 1812.

4) Bonfinii Rerum Ungaricarum Decades IV. Basileae 1568. S. 653. 40—44. 654. 655.

laeticiae Pannonicae faustissimus et aspectus", berichtet Bonfino:[1]) „cui speciosa frons, elata supercilia, saginata tempora, item erubescentes utrinque malae, cum oculorum hilaritate, nasi modestia, ac oris venustate, tantum rarae gratiae comparabat, ut forma habituque Venerem, Dianam pudicitia, et sapientia eloquentiaque Palladem ex omni parte referret." Ferner: „ . . constantissima, frequensque Beatricis fama, quam singulari forma, venustate faustissima, incomparabili pudicitia, nobilitate rara, item extemporalitate orationis et expeditissima pronunciatione praestantem ex omnium ore perceperat."[2]) Nicht müde wird er, von der „virginis pulchritudine ac ingenii dexteritate" zu schwärmen, und zu einer begeisterten Hymne im Tone der Zeit wird die alle ihre geistigen und körperlichen Vorzüge umfassende Widmung seiner Schrift De Pudicitia.[3]) Ihr Name bezeichne, daß sie nicht nur glückselig sei, sondern auch mache. „Singularis ordo virtutum et sanctissima pudicitia te beat universam: clementia vero ac pietas et profusa munificentia non mediocrem aliis beatitudinem elargitur. Serenitatem tuam excolit et beat non solum completissima turba virtutum, sed corporis forma cum ingenti venustate conjuncta, divina quaedam serenitas vultus et hilaritas, in cujus conspectum nemo venit, qui non aut reverentia nimia confundatur, aut mox serena alacritate recrectur (sic!) . . . . Ex quo fit, ut neque dictum neque factum de serenitate tua possit intelligi nisi q$\underline{^{d}}$ in annales referri debeat." Daß sie daher an Keuschheit die Sulpizia, an Tugend die Lukrezia, an Gattenliebe die Artemisia, Julia und Alzeste, an Großmut die Kornelia usw., an Schönheit aber Statyra und Roxane zugleich übertreffe, wird uns nicht weiter wundernehmen.

Ein gleichzeitiges Bildnis erwähnt Fiorillo[4]) von dem Verlichter Attavante von Florenz aus dem Jahre 1487: in dem von ihm angefertigten Missale Romanum befinden sich die zwei Rundbilder von Mattias und Beatrix. Die HS. kam wahrscheinlich durch die Königin Marie, Witwe des Königs Ludwig II. von Ungarn nach Brüssel, wo sie sich noch jetzt befindet.[5]) Der Zeit nach wird die Miniatur übereinstimmen mit dem marmornen Flachbild, das sich zusammen mit dem des Mattias im Wiener kunsthistorischen Museum im gleichen Saale mit der Beatrix befindet, und das wir als eine Arbeit des Johann Dalmata betrachten. (Abb. 51, 2.)[6]) Beatrix ist hier in einem Alter von etwas über dreißig Jahren

[1]) Ebenda 608. 6—11.

[2]) Ebenda 606. 43—45.

[3]) Symposion Trimeron, sive Antonii Bonfinii De Pudicitia conjugali et virginitate Dialogi III. Basileae 1572. S. 3. 4. Hier auch (S. 10) der Hinweis auf ihre außerordentlich rege künstlerische Tätigkeit, den Bau des Schlosses in Ofen „Italo modo", die Anlage von Gärten durch Italiener usw.

[4]) Ital. Künstler usw. Göttingen S. 28—30.

[5]) Catal. Mss. de la Bibl. royale des Ducs de Bourgogne. Bruxelles et Leipzig 1842. S. CXI, CXIII, CXXXVI usw.

[6]) Saal 24, 6 u. 7. Die auf dunklem Grunde ausgeführten Profilbildnisse sitzen in einem oben im Bogen abgeschlossenen Rechtecke und gelten als „lombardische Arbeit". Sie tragen aber die unverkenn-

dargestellt, sehr beleibt, mit doppeltem Kinn, zeigt aber auch jetzt noch den feinen Schnitt der Gesichtslinie, die wir an Lauranas Büsten bewundern. —

Die Büsten, die als Arbeiten Lauranas in Frage kommen, sind folgende:

A. In der Sammlung des Herrn Gustav Dreyfus in Paris.[1] (Abb. 49, 1—3. 51, 1.)
B. Im Nazionalmuseum zu Palermo, oberer Stock, Westgang. (Abb. 48, 1—3.)
C. Im Louvre, No. 369. (Abb. 50, 1—3.)
D. In der Sammlung der Frau Eduard André in Paris.[2] (Abb. 47, 1—3.)
E. Im K. K. Hofmuseum zu Wien, Saal 24, No. 1. (Abb. 52, 1—3.)
F. In der Sammlung des Kunsthändlers Stefan Bardini zu Florenz.[3] (Abb. 46.)
G. Im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin, Kabinet 42, No. 61. (Abb. 44. 45, 1, 2.)

Ein genauer Vergleich dieser sieben Werke läßt keinen Zweifel daran zu, daß sie sämtlich die gleiche Persönlichkeit darstellen, und daß diese, da sie auf der Beatrix-Dreyfus so bezeichnet ist, niemand anders als Beatrix von Aragon sein kann. Da nun der Altersunterschied zwischen diesem bezeichneten jugendlichsten der Brustbilder und dem reifsten, der Beatrix-Wien, etwa vier Jahre beträgt, die Prinzessin aber Neapel am 5. September 1476 verläßt, während wir keinerlei Beleg dafür haben, daß Laurana um diese Zeit oder ein Jahr später, wie sein Landsmann Dalmata, nach Ungarn gegangen wäre,[4] wohl aber wissen, daß er um diese Zeit seine Arbeiten in Marseille anfing: so ergibt sich, daß Laurana, wenn er, woran billigerweise nicht zu zweifeln ist, diese Büsten schuf, wohl schon Ende des Jahres 1472 in Neapel eingetroffen sein wird. Und dies würde nun wieder die Lücke ausfüllen, die wir oben in Lauranas Tätigkeit von 1471 bis 1474 und weiter feststellen mußten. Damit wäre auch dieser Zeitraum, in den noch zwei weitere Werke des Meisters, nämlich die Gottesmutter der Barbarakirche und die Büste der Baptista Sforza zu setzen sind, genügend ausgefüllt, zumal noch das eine oder andere Werk hinzukommen mag, das verloren oder in diesen Zusammenhang noch nicht gebracht worden ist.[5]

Die Fragen, die zum Beweise unserer hier niedergelegten Anschauung zur Entscheidung stehen, sind: 1. Stellen alle sieben Büsten wirklich die Beatrix

---

baren Merkmale des Stiles Dalmatas, von dem wir ja auch wissen, daß er etwa von 1480 ab lange Jahre am Hofe Mattias' beschäftigt war: v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XXII (1901). S. 251. Vgl. das über die Wiener Beatrix Gesagte.

[1]) Boulevard Malesherbes 101.

[2]) Boulevard Hausmann 158.

[3]) Piazza Mozzi 1.

[4]) Die Möglichkeit ist natürlich nicht ausgeschlossen. Man könnte dann annehmen, daß es ihn nach Marseille zu seiner dort verheirateten Tochter gezogen, und daß er Dalmata an seine Stelle gesetzt hätte. Die Wiener Beatrix könnte gut in eine etwas spätere Zeit fallen. Vgl. unten.

[5]) So ist Dr. Burger nach mündlicher Mitteilung geneigt, ein Tabernakel in der Barbarakirche Franz Laurana zu geben.

von Aragon vor? 2. Entstammen sie der Hand oder Werkstatt des Franz Laurana?

Eine Einigkeit ist über diese Frage unter den Forschern bisher nicht erzielt worden. Ausgehend von dem Altarwerk von Avignon hat namentlich die französische Schule (mit der bedeutungsvollen Ausnahme von Courajod) an der Auffassung festgehalten, daß der Meister dieses brutal-realistischen Werkes unmöglich der Künstler der Büsten sein könne. Darin sind ihr auch italienische und deutsche Kenner gefolgt. Namentlich hatte sich Bode, der zum ersten Male, größtenteils in Übereinstimmung mit Courajod, das Lebenswerk Lauranas zusammenstellte, wie es im großen ganzen auch in diesem Buche anerkannt wird, der schärfsten Angriffe zu erfreuen. Wie weit dies im einzelnen berechtigt war oder nicht, wird an Ort und Stelle zu behandeln sein, insbesondere betrifft dies die Beweisführung Carottis, dem Marcel Reymond und Vitry folgen, und auf den wir bei Betrachtung der Masken noch einmal ausführlich zurückkommen. Hier mag es genügen, den allgemeinen Standpunkt, den die französische Forschung in unserer Frage einnimmt, kurz zu kennzeichnen. Marcel Reymond[1]) stellt zwar unsere Büsten A, D, E, G mit der sog. Isotta von Rimini in Pisa, der Marietta Strozzi im Strozzihause zu Florenz und der Beatrix von Este im Louvre zusammen, findet aber keine Familienähnlichkeit zwischen den ersten vieren heraus, und meint von allen in etwas vorsichtig unbestimmter Weise, sie könnten nicht als Werke Desiderios, wohl aber als Arbeiten Florentiner Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angesehen werden. Die Berliner Beatrix sei unter florentinischem Einflusse entstanden. Zwischen ihr, der Battista Sforza und der Beatrix-Louvre sei „quelque analogie"; wenn die letzteren nicht florentinisch seien, so stammten sie von einem Lombarden — das letzte Rettungsmittel aller am Ende ihrer Weisheit angelangten Stilkritik.[2]) „Denn südlich von Toskana, sei es in Rom oder in Neapel, finden wir kein Werk von solcher Vornehmheit und Schönheit." Wunderlich ist, daß man mit solcher Kritiklosigkeit einem Bode auf den Leib rücken möchte! Vitry,[3]) der leider die italienischen Meister viel weniger gut kennt, als die französischen, neigt sich diesem Urteil (unter Vorbehalt für die Masken) zu, und die in Les Arts vom März 1902 aufgestellte Frage: Ist Laurana der Verfertiger der Beatrix-Berlin? wird im Mai dort folgendermaßen beantwortet: von A. Michel, es sei unbestimmbar; von Müntz, sie sei weder von Desiderio noch von Laurana, sondern von einem Unbekannten; von Molinier, sie sei weder von Desiderio noch von Laurana, doch werde er die Frage demnächst beantworten, worüber er hinweggestorben ist.

Wie schon angedeutet, leidet die gesamte Lauranaforschung unter dem Alp

[1]) La sculpt. florent. III 1899. S. 75.

[2]) Ähnlich ergeht es jetzt auch unserm Laurana: Was man nicht unterbringen kann, das spricht man als „Laurana" an.

[3]) Michel Colombe. Paris 1901. S. 123. Anm. 1.

des Flachwerkes von Avignon: nehmen wir hier vorweg, was erst später bewiesen werden wird, daß dies nur zum geringen Teile unserm Meister gehört, so wird die Bahn frei, und wir können bei der Untersuchung der Büsten schon mit den bisher behandelten Werken Lauranas auskommen.

Die Beatrix-Dreyfus trägt die Inschrift „Diva Beatrix Aragonia". An ihrer Echtheit ist nicht zu zweifeln. Die Buchstaben wiederholen ganz die karakteristische Schrift der Schaumünzen und des Sockels von Noto; sie ist sorglos, wie hingeschrieben, eingeritzt. Die Mache der Büste entspricht bis in alle Einzelheiten der Gottesmutter von Noto: wir haben also in der Beatrix-Dreyfus unzweifelhaft ein Werk Lauranas vor uns, das eben die Beatrix darstellt. Von diesem festen Punkte ausgehend finden wir in den übrigen sechs Büsten eine außerordentlich große Familienähnlichkeit, ferner bei geringfügigen Unterschieden, von denen noch die Rede sein wird, eine solche Übereinstimmung der Mache, daß die Herkunft aus einer und derselben Werkstatt unabweisbar ist.

Man könnte nun einwerfen, daß es sich bei der Familienähnlichkeit um die Schwester Eleonore handle.[1]) Diese, am 22. Juni 1450 geboren, war also 22—23 Jahre alt, als Laurana nach Neapel zurückkehrte. Dort wird sie, wie wir oben sahen, am 26. April 1473 nach Ferrara als Gemahlin des Herkules von Este abgeholt.[2]) Wir müßten also annehmen, entweder daß Laurana außer der Beatrix-Dreyfus in den wenigen Monaten des Zusammenseins in Neapel auch eine der Eleonore angefertigt habe, oder daß er nach Ferrara gegangen sei. Letzteres ist unbelegt. Auch würde das Alter der Dargestellten sich schwerlich mit einer Frau von 24 Jahren vertragen. Nun wissen wir aber auch gut genug, wie Eleonore aussah. Auf der Erztafel Sperandios mit dem Doppelbildnis Herkules' und Eleonorens von Este[3]) zeigt sie einen runden Kopf mit vollem fleischigen Gesichte auf kurzem dicken Halse (wie ihn mit dreißig auch Beatrix entwickelt), kleine Nase und kleine Augen, etwas vorgestrecktes Kinn, in die hohe und steile Stirn gekämmtes Haar, kleinen geschlossenen Mund: eine Ähnlichkeit mit der jugendlichen Beatrix ist kaum, wohl aber mit der des Johann Dalmata in Wien vorhanden. Nun war aber Sperandio nur bis 1476 in Ferrara: seine Eleonore bot also schon diesen

[1]) Eine andere Eleonore von Aragon, die Tochter Karls II. von Neapel und Gemahlin Friedrichs II. von Sizilien, hat zu der wunderlichen Annahme geführt, die Beatrix-Palermo stelle jene Eleonore dar, die Stifterin der Margaretenkirche von Schacka. Da die Büste aus dem Kloster von S. Maria-del-Bosco ins Museum zu Palermo gelangt ist, „potrebbe darsi che tale lavoro ascritto già dal Salinas al nostro artista pei suoi rapporti stilistici con la madonna di Noto, sia stata eseguito nel corso dei lavori per S. Margherita, e che poi sia stata trasportato nel celebre convento a richiesta di quei frati, i quali dovevano conservare un gran culto per la nobile infantessa, benefattrice del loro cenobio" (Mauceri und Agati, Rassegna d'Arte 1906 S. 3). Diese ganze Kette von Annahmen stützt sich allein auf den Umstand, daß sich die Büste in Sizilien fand. Sie konnte aber doch sehr leicht dorthin gelangen, am wahrscheinlichsten durch den kunstliebenden Alfons II., als er sich nach Sizilien rettete. Wie wollte man auch mit dieser Eleonore die anderen sechs Wiederholungen erklären? —

[2]) Luigi Olivi, Delle nozze di Ercole I d'Este con Eleonora d'Aragona. Modena 1887.

[3]) W. Bode, Sperandio Mantovano. Berl. Jahrbuch XIX (1898) S. 222. B. spricht hier einmal versehentlich von „seiner Gemahlin Beatrice d'Aragon". — Vgl. auch Venturi, L'Arte I (1880) S. 387.

frauenhaft reichlich entwickelten Typ zur selben Zeit dar, als Laurana in Neapel war, d. h. er kann unmöglich in einer der jungfräulichen Büsten bis zum Jahre 1476 die Eleonore dargestellt haben.[1])

Nach alledem ist wohl der Schluß erlaubt, daß wir es in den sieben Büsten mit der Darstellung der Beatrix durch Franz Laurana zu tun haben. Wir gehen nun dazu über, dies im Einzelnen nachzuweisen. Einen vergleichenden Überblick der Maße schicken wir mit dem Bemerken voraus, daß sie nicht in allen Fällen noch einmal auf ihre unbedingte Richtigkeit nachgeprüft werden konnten.

VERGLEICHENDE TAFELN DER MASSE DER BEATRIX-BÜSTEN.

	A Dreyfus	B Palermo	C Louvre	D André	E Wien	F Bardini	G Berlin
Höhe von Sockel und Brustbild	ohneSockel 42 cm	ohneSockel 43 cm	—	ohneSockel 41 cm	—	42—43 cm	46 cm
Brustlinie von Achselhöhle zu Achselhöhle . . .	24 cm	25—26 cm	26 cm	23,5 cm	27 cm	26,5 cm	26,5 cm
Mund von Winkel zu Winkel	41 cm (?)	50 mm	52 mm	45 mm	53 mm	49 mm	50 mm
Nasenlänge	50 cm	50 mm	50 mm	50 mm	50 mm	50 mm	50 mm
Abstand der Augenwinkel	44 mm	45 mm	46 mm	48 mm	45 mm	48 mm	45 mm
Länge der Oberlippe bis in die Mundlinie	20 mm	19 mm	19 mm	20 mm	?	19 mm	?
Halsweite unterm Kinn .	28,3 cm	33 cm	35 cm (unter d. Haar)	34 cm	33 cm (wegen d. Haares)	30,5 cm	33 cm
Halsweite überm Kehlkopf	28,5 cm	35,5 cm	34 cm	33,5 cm	32 cm	31 cm	33,5 cm
Ohrlänge links	verdeckt	verdeckt	verdeckt	verdeckt	verdeckt	6 cm	6 cm
Ohrlänge rechts	verdeckt	verdeckt	verdeckt	verdeckt	verdeckt	5,5 cm	6 cm
Augenweite von Winkel zu Winkel l. u. r.	r. 30 mm l. 34 mm	r. 32 mm l. 35 mm	r. 30 mm l. 30 mm	r. 32 mm l. 30 mm	r 30 mm l. 30 mm	?	—

A. Die Beatrix-Dreyfus.
(Abb. 49, 1—3. 51, 1.)

Die Büste wurde 1871 vom jetzigen Besitzer um 3000 Franken aus der Sammlung des Herrn Timbale erworben, der sie zwischen 1855 und 1860 in Florenz gekauft hatte.

[1]) Einige Verlegenheit bereitet das Berliner Flachbild der Beatrix (No. 99), das Bode dem Andreas Verrockio gibt (Die ital. Plastik. Berlin 1902. S. 114. — Beschreib. der christl. Bildwerke 1888. S. 33). Der Schluß auf Beatrix beruht darauf, daß sie das Gegenstück zu einem ebenfalls vorhandenen Mattias bildet. Ist der letztere über allen Zweifel erhaben, und könnte er nicht nachträglich entstanden sein? Dann hätten

Es ist ein in der Mitte der Brusthöhe gerade abgeschnittenes Marmorbildnis ohne Sockel von 42 cm Höhe und tadellos erhalten. Rückwärts ist es wenig ausgeführt. Einige Farbenspuren deuten auf die ursprüngliche Bemalung hin. Daß es ohne Sockel zur Aufstellung bestimmt war, dürfte aus der länglichen Tafel hervorgehen, die sich mit zweiteiliger Inschrift auf der Brust befindet:

DIVA BEATRIX
ARAGONIA

Die Buchstaben entsprechen, wie wir schon hervorhoben, denen der Schaumünzen und der Gottesmutter von Noto; so finden sich die B und R mit der kleineren oberen Hälfte. Auch darin stimmen sie mit der Schrift auf letzterer überein, daß sie wie ohne Vorbereitung hingeschrieben erscheinen: die unteren Buchstaben stehen nicht einmal auf einer geraden Linie. Nach dem A der Beatrix zeigen sich Spuren davon, daß eine erste Inschrift weiter hinausging und zwar so, daß die letzten Buchstaben RIX kleiner waren und sich in der oberen Hälfte der Schrift befanden:

DIVA BEAT RIX
ARAGONIA

was dann später geändert wurde, um die zweite Buchstabenreihe nicht noch weiter auseinander ziehen zu müssen. Es ist ein kleiner Zug der Sorgfalt, mit der der Meister arbeitete; er erinnert an Pisanellos Zeichnung der Alfonsmünze mit der durchstrichenen Jahreszahl im Codex Vallardi.[1])

Die Brust bedeckt ein schlichtes Untergewand, über das der Saum des Hemdes 15 mm breit hervorragt. Dieser Saum ist in erstaunlich feiner Ziselierarbeit ausgeführt und zeigt auf einem feinpunktierten Hintergrunde zwei Iltisse oder Wiesel, die einen Hügel mit Vogel (?) zwischen sich haben, sowie zwei Lilien mit je drei Blüten. Der Iltis ist das Sinnbild der Keuschheit, zugleich auch das Hängsel der Kette zum Orden der Stola, und der Hügel stellt den Demantberg des Königs dar, worüber schon an anderer Stelle gesprochen wurde. Die Brust ist modisch eingezwängt, ungegliedert, verrät aber doch die für ein junges Mädchen von 15—16 Jahren üppige südliche Fülle. Über dem Untergewande liegt ein zweites, durch dessen Schlitze die Ärmel frei heraustreten. Es ist außen mit breiteren, innen mit schmäleren Streifen versehen, die einen Zierat von kufischen Buchstaben tragen, ganz wie wir es auch bei den Gottesmüttern fanden. Die Falten liegen wie gewöhnlich metallisch flach und dem dünnen Stoffe gemäß ziemlich dicht; sie sind nach lauranischer Art auf das notwendigste Maß beschränkt. Die

wir es vielleicht mit einem in Ferrara entstandenen Bildnisse Eleonorens zu tun? Andernfalls kann man dem Zwang nicht entgehen, darin entweder die erste Gattin Mattias', Kunigunde, zu erblicken, oder aber Laurana einer geradezu ins Fantastische gehenden Stilisierung zu zeihen. Es ist schwer, wenn nicht unmöglich, in dem jugendlichen Kopfe des Verrockio denselben jugendlichen Kopf des Laurana zu erblicken.

[1]) Vgl. Hill, Pisanello. London 1905. Frontispiece und S. 199.

Verzierung ist ganz in der Art gehalten wie bei der Beatrix-Berlin, flach, ziseliert und frei „hingeschrieben".

Ganz karakteristisch und bei allen Büsten sich wiederholend ist die Art, wie Hals und Kopf auf dem Oberkörper sitzen. Der Hals wird ein wenig nach vorn gestreckt, der Kopf leise in die Höhe gehoben und zur linken Schulter leicht gesenkt. Wie Laurana es liebt, sind alle diese Bewegungen auf das geringste Maß beschränkt, gleichsam nur angedeutet. Er treibt den künstlerischen Takt bis zur äußersten Grenze. In dieser leise ans Gezierte streifenden Kopfhaltung blickt die Königstochter herab, und so entsteht jene reizvolle Mischung vornehmer Herablassung, jungfräulicher Herbheit und jugendlicher Frische, wie wir sie wohl bei keinem anderen Werke dieser Zeit finden. Laurana ist dieser lieblich vornehmen und doch zur Liebe reifenden Gestalt, der von gezierter Empfindsamkeit angekränkelten vollen Sinnlichkeit jener üppig dahinflutenden Genußmenschen gegenüber ganz im Bereiche seines Könnens. Sahen wir schon früher, wie ihm gerade die Darstellung des Frauenhaften besonders liegt, so kommt hier noch die ihm natürliche aristokratische Zurückhaltung mit ins Spiel, welche die Grundlage seiner künstlerischen Begabung bildet. Ihr entspringt das Streben, vom Knochengerüst nur eben so viel anzudeuten, wie es unbedingt nötig erscheint, und im Grunde auch das volle Rund des Brustbildes mit so viel Flächenhaftigkeit zu behandeln, daß es aussieht wie ein in die Körperlichkeit übertragenes Flachbild. Da ist jede kraftvolle Tiefe aufs ängstlichste vermieden, und wenn wir einzelne Teile für sich betrachten, ein Ohr (wie bei der Beatrix-Berlin) oder das Haar an den Schläfen, so sitzt das an Ort und Stelle nicht anders wie ein kleines Flachbild, dem nicht mehr Körperlichkeit gegeben ist, als ihm im Zusammenhang mit dem Ganzen notgedrungen gebührt.

Der Ausdruck der Beatrix-Dreyfus ist der einer jugendlichen Schönen, bei dem mädchenhafte Unreife mit der Vornehmheit der Dame der großen Welt noch im Kampfe liegen. Das Gesicht ist rundlich und voll, mit einem entschiedenen Ansatz zum Doppelkinn, wie ihn die verheiratete Frau später so kräftig ausbildet. Der Hals, den die Königin von Ungarn zu apoplektischer Kürze, wenn auch nicht zu jener Stärke entwickelt, wie die „Beatrix" des Verrockio, ist hier noch von einer offenbar übertriebenen Schlankheit, was man auf eine höfische Schmeichelei zurückführen würde, wenn Laurana seine Vorliebe dafür nicht schon in den sizilianischen Gottesmüttern verraten hätte. Darin folgte er einer weit verbreiteten Mode. Piero della Francesca gibt seine Typen ganz ebenso, wozu man nur die Freske in der Franziskanerkirche von Arezzo oder die junge Dame des Poldi-Pezzoli-Museums in Mailand heranzuziehen braucht. Eine Fülle von Beispielen geben Botticelli und Mino. Pisanellos Zäzilie Gonzaga hat denselben gebrechlichen Hals wie die Zeichnung einer Frau im Louvre.[1]) Das gleiche ist bei der Johanna

[1]) Müntz, Renaissance I. Paris 1889, S. 639.

Albiza[1]) der Fall. Dominik Veneziano (H. Luzie, Uffizien), Fra Filipp Lippi (Gottesmutter, Uffizien) Pollajuolo usw. zeigen dieselbe Vorliebe.

Ähnlich verhält es sich auch mit den Augen. Sie haben bei Laurana eine durchaus karakteristische Bildung. Mandelförmig, in einfachen Linien eingeritzt sind sie niedergeschlagen, die oberen Lider herabgezogen. Sie haben nie einen angedeuteten Stern, der stets durch die Farbe hinzugefügt wird. Der zimperliche Ausdruck, der durch dies Niederschlagen entsteht, war sicherlich Modesache, und offenbar huldigte ihr auch die neapolitanische Königstochter. Vermutlich hat aber auch die Aufstellung derartiger Bildwerke, die ihren Platz häufig auf dem hohen Gesimse eines Kamins oder über einer Tür fanden, etwas damit zu tun. Übrigens verliert sich der unnatürlich gezierte Blick, den die jetzt der Farbe entbehrenden Augen machen, wenn man sich z. B. die Beatrix-Wien ansieht, die ihre ursprüngliche Färbung erhalten hat. Der Eindruck der Flachheit, den die Frauenaugen auch auf den Bildern dieser Zeit allgemein machen, wurde künstlich durch die Mode verstärkt, die ein reichliches Schminken liebte und die abrasierten Brauen in schmalen Farbstrichen andeutete, nicht unähnlich der Art, wie sie Laurana auf der Wiener Büste gibt.[2])

Der Neigung des Kopfes zur linken Schulter entsprechend sind auch Augen und Mundlinie der Beatrix-Dreyfus so geneigt. Dabei geht das rechte Auge bei sämtlichen sieben Büsten in die Höhe, wodurch denn die natürliche Lebendigkeit des Ausdrucks bewahrt wird, die diese Bildnisse trotz aller „Stilisierung" zeigen. Auch der Mund ist unregelmäßig, indem der linke Winkel etwas tiefer herabgeht. Sein sinnlicher Ausdruck verbunden mit dem vornehmen und jugendlich übermütigen Zug ist von großem Reize. Die Nase ist schmal, an der etwas aufgestülpten Spitze stumpf, und läßt auf die witzige und rasche Rede schließen, die Bonfino hervorhebt. Die Augen haben nur an den unteren Lidern die leicht angedeutete Falte; das obere Lid geht (ohne daß der Apfel stärker heraustrete, wie etwa bei Desiderios Marietta Strozzi) glatt herab. Das rechte Auge ist auffallend länger als das linke.[3])

Unmittelbar (etwa 5 mm) über den Brauen beginnt ein feines Häubchen, das sich ganz um den Kopf legt und das offenbar reichliche Haar umschließt. Es überdeckt auch die Ohren und läßt nur rechts und links einige feine schöne Löckchen ins Gesicht treten. Diese Löckchen sind einziseliert, ebenso die feine

[1]) Cicognara, Storia. I. Tafel 42.

[2]) Vielleicht hängt damit neben dem Bestreben der Erhaltung auch die große Glätte zusammen, die man den Marmorbüsten gab (Müntz, Ren. I. 323). Von der Mona Lisa sagt Woermann (Ital. Bildnismalerei. Eßlingen 1906 S. 63): „Ihre Augen, deren Brauen der Zeitmode entsprechend künstlich entfernt sind, haben den feuchten Glanz usw." — Auch auf dem Bilde der Battista Sforza (Uff. 1300) glaubt man in dem weißlichen Smalteton die Schminke zu erkennen. Das gleiche ist bei dem Frauenbildnis von Peter Kristus der Fall (Uff. 749), und die Internazionalität der Mode beweist auch die Stifterin Portinari auf van der Goes' Bilde (Uff. 1525). —

[3]) 32 mm : 34.

Kräuselung der Nackenhaare, die in ähnlicher Art abgegrenzt sind wie die Stirnhaare des Jünglings von Palermo.

Die Arbeit des Häubchens ist in der Andeutung des Stoffes, aus dem sie gefertigt ist, meisterhaft und von jener liebevollen Art, die wir bei Laurana kennen. Ganz seinem künstlerischen Empfinden entspricht es auch, wenn er unter dem Netze den Haaransatz in feinster Linie durchschimmern und die um den Kopf gelegten Flechten noch eben als solche erkennen läßt. Die leichten flachen Falten wiederholen auch hier seine flachbildartige Metalltechnik. —

Laurana steht mit der Anfertigung dieses Brustbildes auf der Höhe seines Schaffens. Wenn uns die Beatrix-Bardini und -Berlin noch um einen Grad reizvoller, die von Wien malerischer erscheint, so liegt das bei den ersteren an dem reifer gewordenen Modell, dessen Züge an Bestimmtheit und fraulicher Sinnigkeit gewonnen haben, bei letzterer an der einzigartigen Färbung. In der Kunst der Darstellung selbst hat er sich nicht mehr übertroffen, und man kann sagen, daß, wenn wir von Laurana nur dieses einzige Köpfchen besäßen, darin sein ganzes künstlerisches Wesen auf das glücklichste und vollständigste zum Ausdruck käme.

B. Die Beatrix-Palermo.

(Abb. 48, 1—3.)

Die drei Büsten von Palermo, Louvre und André gehören nicht nur zusammen, weil sie Beatrix im gleichen Lebensalter darstellen, sondern weil sie auch in der äußeren Ausstattung durchaus übereinstimmen. Dadurch wird die Frage nach der eigenhändigen Ausführung durch den Meister angeregt; denn es ist unwahrscheinlich, daß er sie alle drei selber von Anfang bis zu Ende sollte hergestellt haben. Man könnte eine mehr oder minder sorgfältige Ausführung zugrunde legen. Allein dies Kennzeichen läßt uns gerade bei Laurana, der gelegentlich ziemlich leichtfertig zu arbeiten scheint, ganz im Stich — eine Eigentümlichkeit, die im geraden Gegensatze zu der oft erstaunlich sorgfältigen Ausführung seiner Werke zu stehen scheint. Vielleicht, daß hier Anforderungen und Wünsche der Besteller eine Rolle spielen, daß diese oder jene Auffassung nicht gefiel und nach oberflächlicher Fertigstellung liegen blieb: nur so viel läßt sich feststellen, daß die Büsten alle ganz ausgesprochen die künstlerische Art Lauranas, und ihre Ausführung die seiner Meisterwerkstatt verraten.

Die frischeste Auffassung und verhältnismäßig sorglichste Ausführung unter den drei Stücken dieser Gruppe zeigt die Büste in Palermo, obgleich auch sie noch an Feinheit und Vollendung denen von Dreyfus, Bardini, Berlin und Wien nachstehen dürfte.

Wie sie nach Sizilien gelangt sein mag, ist oben schon vermutungsweise ausgesprochen worden: Alfons II. wird sie bei seiner Flucht aus Neapel ins Kloster von Mazzara als Andenken an seine schöne Schwester und wertvolles

Kunstwerk mitgenommen haben. Berichtet doch Summonte,[1]) daß sich der König nach seinem Verzicht auf die Krone (21. Januar 1495) mit allen seinen Wertsachen in die Eierburg begeben, dann im Kloster Montoliveto scheinbar in frommer Andacht verweilt habe, (offenbar um Zeit fürs Verladen seiner Schätze zu gewinnen), und schließlich mit diesen auf 5 Galeeren, 2 Briggs und einem Lastschiffe nach Mazzara auf Sizilien, das seiner Stiefmutter Johanna gehörte, davongesegelt sei.[2]) Es ist zwar ein seltsamer Anblick, dieser Rückzug eines verjagten Königs in die Armut eines Klosterlebens mit Schätzen, die acht Schiffe füllen, sie hat aber nichts befremdendes für diese widerspruchsvolle Zeit, und die Umstände erklären zur Genüge, wie das Bild der schönen Beatrix nach Mazzara gelangte. —

Die Büste ist rückwärts höher abgeschnitten als vorn, ohne Sockel, aus weißem Marmor mit einigen schwärzlichen Adern.[3]) Auch unter den Büsten mit Sockeln werden wir einige finden, bei denen der Sockel rückwärts niedriger ist als vorn. Stellt man sie daher auf eine wagrechte Ebene, so lehnt sich das Bildwerk auffallend nach rückwärts. Es kann dies schwerlich beabsichtigt sein, so daß man wohl eine Aufstellung auf entsprechend ansteigender Ebene annehmen muß, um den Ausgleich zu bewirken. — Die Nasenspitze ist beschädigt. Farbenspuren finden sich nur noch am Kleid, an der Schulter und rückwärts.

Das modisch stramm über die Brust gespannte Gewand ist mit geradem Abschluß so weit ausgeschnitten, daß der Anfang der Vertiefung zwischen den jungfräulich entwickelten Brüsten sichtbar ist. Auch hier ist das Mieder vollständig glatt. Dagegen sind die Schultern mit einem Stoffe bekleidet, der in senkrechten Linien geraut ist. Ein einfacher schmaler Doppelsaum begrenzt das über den entblößten Schultern geradlinig aufsteigende und mit dem Fleische einen wirksamen Gegensatz bildende Gewand. Hals und Kopfansatz sind der Beatrix-Dreyfus durchaus ähnlich. Das Gesicht wird eingerahmt von dem bis nahe an den Augenwinkeln liegenden Haar, das über die Wangen herabgeht, und einer darübergezogenen gestrickten feinen Seiden- oder Wollmütze mit weitmaschigem Saum, die bis tief in die Stirne reicht und rückwärts die über den Scheitel gelegten beiden Flechten überzieht.[4]) Der Hinterkopf ist nicht ausgeführt. Es ist die gleiche Haartracht,

[1]) Historia usw. III, Lib. 6. Kap. I. 501.

[2]) Die gegenteilige Ansicht Filipps von Commines (herausg. von Dupont. II. Paris 1843. S. 383), nach der er nur alle möglichen Weine (nach Sizilien!), Blumensamen, einige Ringe und etwas Geld mitgenommen, seine meisten Schätze aber in Neapel zurückgelassen hätte, ist unhaltbar, und erklärt sich aus dem Bestreben, die von Karl VIII. in Neapel geraubten Kunstwerke als rechtmäßige Kriegsbeute hinzustellen.

[3]) Waren diese die Veranlassung, daß die Büste nicht zur selben Vollendung gelangte wie die Schwestern A, E, F, G?

[4]) Legt man die Haartracht der Altersfolge zugrunde, so würde unsere Gruppe B, C, D, die hierin mit E stimmt, dieser unmittelbar vorausgehen, F und G aber A folgen. Der Altersunterschied ist mit Ausnahme von A in der Tat so gering, daß die Entscheidung fast vom Gefühle abhängt. Auch mit der Busenstärke kommt man nicht weiter.

die — ohne Netz — schon bei den alten Römerinnen ganz ebenso beliebt war wie bei den dekadenten Preziösen der Gegenwart, weil sie einem gewissen sinnlichen Zuge des weiblichen Putzes entspricht und einem rundlichen Gesichte zu einem schönen länglichen Rahmen verhilft.

Die Augen stehen auch hier nicht in einer geraden Linie, sondern neigen sich wie die Mundlinie zur Linken. Dabei ist aber die Richtung des rechten Auges nach oben hin übertrieben, und auch das linke hat diese Richtung, so daß beide einen stumpfen Winkel miteinander bilden. Die Nase sitzt zudem nicht mitten zwischen den Augen: die Mittellinie liegt dem rechten Augenwinkel um etwa 5 mm näher. Alle derartigen Abweichungen, so gering sie an sich sind, beweisen, daß von einer genauen Abschrift der Büsten keine Rede sein kann.

C. Die Beatrix-Louvre.

(Abb. 50, 1—3.)

Der Beatrix-Palermo steht die vom Louvre am nächsten. Auch sie ist ohne Sockel und zeigt so gut wie keine Farben mehr. Die Unterschiede sind gering und nur in nebensächlichen Einzelheiten bemerkbar. So hat B ein deutlich ausgeprägtes Netzgewebe, während das Netztuch im Louvre eine reichlichere Fältelung aufweist. Auch ist es in der Struktur verschieden: B hat gleichlaufende wagrechte Linien, bei C ist es kreuzweise und wenig sorgfältig durchgearbeitet. Der Haarwulst der Flechten auf dem Kopfe ist in B kräftiger. Auch geht dort die Flechte an der rechten Schläfe etwas höher hinauf als bei C. Die Strähne laufen bei C mehr abwärts, bei B etwas quer. Auch liegt in B an der linken Seite der schwächere Haarzopf am Kopfe, der von rechts kommende rückwärts hinter der stärkeren Flechte, während er bei C schwächer ist und davor liegt, wie denn überhaupt dieser Teil des Kopfes weit nachlässiger ist als bei B.

Über die Geschichte von C erfahren wir durch Courajod manche hübsche Einzelheiten, die auch für den Stand der kunstgeschichtlichen Forschung vor hundert und weniger Jahren von Interesse sind.[1]) Zu der Frage ihrer Herkunft vermutet dieser bedeutende Forscher, der sie zuerst in diesen Zusammenhang brachte, wohl mit Recht, daß sie 1793 aus Ecouen nach Versailles geschafft wurde, und zieht mit anscheinend zu großer Ängstlichkeit die Urkunde an, die den Schlüssel zur Herkunft aus Italien geben würde.[2]) Danach erklärt sich der Zusammenhang mit Ecouen in der Weise, daß der Kronfeldherr (Anne) von Montmorency Statthalter von Neapel gewesen wäre und urkundlich Kunstgegenstände aus Italien habe

[1]) Observations sur deux bustes . . . au Louvre. Paris 1883. (Extr. de la Gaz. des B.-A. Juillet 1883.)

[2]) S. 16.

kommen lassen.[1]) Das letztere ist das wichtigere, zumal unter den Franzosen, die Summonte als Statthalter von Neapel nennt, dieser Name nicht vorkommt, sondern nur Gilberto Conte di Monpensiero Delfino de Alvernia (Auvergne) und Arciduca di Sessa, sowie Luigi d'Ormignach (Armagnac), Duca di Nemours. Ersterer war Stellvertreter unter Karl VIII., als er Neapel einnahm (1494), und wurde von Ferdinand II. daraus vertrieben; letzterer unter Ludwig XII. (1602) nach der Teilung Neapels zwischen Ludwig und Ferdinand dem Katolischen.[2]) Natürlich kann auch die Büste durch Karls Plünderung nach Frankreich gelangt sein.

Marcel Reymond, der sie Laurana abspricht, wie wir sahen, erklärt sie für die schönste Frauenbüste in Frankreich.[3]) Aber die Bewunderung geht schon weiter zurück. Im Magasin pittoresque vom Jahre 1857 begegnen wir neben einer Zeichnung von Lechevallier-Chevignard folgender trefflichen Schilderung unseres Werkes von der Hand eines Unbekannten.[4])

„Die junge Frau zieht uns vor allem durch ihre geheimnisvolle Anmut an. Es ist keine regelrechte Schönheit, weit entfernt davon. Aber es ist vielleicht mehr als das; denn eine vollendete Regelmäßigkeit der Züge verrät gewöhnlich weniger deutlich die besonderen Eigenschaften, die eine Persönlichkeit ausmachen. Die sogen. schönen Frauen sehen so ziemlich alle einander ähnlich, wie die Heldinnen von Trauerspielen oder Romanen. Hier hat man, das fühlt ein jeder, keine hergebrachte Gestalt vor sich. Sicher hat der Bildhauer seinem Werke die treue Ähnlichkeit seines Vorbildes gegeben: Anmut, Bescheidenheit, einen lebhaften Verstand atmet dies junge Gesicht. Betrachtet man es aufmerksam, so glaubt man seinen Gedankengang zu erraten, — man würde sich glücklich preisen, wenn man ihn kennte." 1875 stellt Courajod[5]) die Ähnlichkeit mit der Wiener Beatrix fest und bemerkt dazu: „Nicht nur sind Kleid und Haartracht gleich, sondern auch der Bau des Kopfes ist genau derselbe. Das gleiche Gesichtsrund, dieselbe Stirnhöhe, dieselbe Brauenform, dieselbe Nasenwurzel (die Spitze der Beatrix-Louvre ist eine Ausbesserung), dieselbe Kinnlinie, derselbe leicht übertriebene Abstand zwischen Nase und Lippen, dieselbe Mundgröße, derselbe allgemeine Ausdruck. . . Beide Werke stellen dieselbe Frau dar." Zwei Jahre später entdeckt er die Übereinstimmung mit der Beatrix-Dreyfus: „Eine allgemeine Ähnlichkeit waltet zwischen den drei Werken. Wieder ist der Bau des Kopfes gleich; der bezeichnende Abstand zwischen Nase und Mund ist allen dreien gemeinsam; aber der Ausdruck der Beatrix-Dreyfus ist der eines Kindes, dessen Züge

---

[1]) Archives de l'art français IV. S. 69. Vielleicht ist Wilhelm von M., der dritte Sohn Johanns II. v. M. († 1477) gemeint, der Karl VIII. und Ludwig XII. auf ihren italienischen Unternehmungen folgte und 1531 starb?

[2]) Summonte, Historia, IV. Raccolti di varie notizie. Napoli 1675 S. 93.

[3]) La sculpt. flor. III 1899. S. 74.

[4]) Band 25 (1857). S 155—157.

[5]) Gazette des Beaux Arts. 2e pér. XIV. 349 und Bull. des antiqu. de France 1877. S. 51. 52.

nicht entschieden, und nicht endgültig festgelegt sind." Seine Darlegung findet aber nirgends Glauben, daß alle drei Beatrix von Aragon darstellen könnten, und er schließt daher entmutigt: „Wie soll man angesichts dieses einmütigen Widerstandes der Kenner fortfahren zu behaupten, daß die allgemeine Ähnlichkeit über das hinausgeht, was man eine Familienähnlichkeit nennt?"

Aber schon 1883 stellt er die gemeinsamen Züge der folgenden Werke mit unseren drei Büsten fest: 1. der Battista Sforza im Bargello, 2. der Beatrix-Berlin, damals noch Marietta Strozzi genannt, 3. der Beatrix-Bardini, damals aus Neapel in die Sammlung Castellani zu Rom übergegangen, „eine Büste, die sehr der ‚Marietta Strozzi' gleicht", 4. der Maske Garriod in Chambéry, damals in Florenz, 5. der Maske von Villeneuve bei Avignon, die Courajod im Oktober 1882 entdeckt hatte.

Die Frage nach dem Künstler läßt er offen. Noch stand sie ja ganz unter dem verwirrenden Sterne der Anschauung, die Beatrix-Berlin sei die Marietta Strozzi des Desiderio von Settignano. An ihn glaubt aber sein scharfer Blick nicht recht, wie es scheint. Auch Bode zögert noch 1902[1]), indem er freilich die Masken hereinzieht, an die Möglichkeit zu glauben, daß die Werke alle eine und dieselbe Persönlichkeit darstellen: „Ihre Übereinstimmung unter einander, die so weit geht, daß man sie nur durch Messung und nach ihren verschiedenartigen äußeren Verletzungen von einander unterscheiden kann, stellt nicht nur die Herkunft aus der Werkstatt desselben Künstlers sicher, sondern sollte auch keinen Zweifel daran lassen, daß eine und dieselbe Persönlichkeit darin wiedergegeben wäre, wenn nicht die Gewöhnung des Künstlers aller dieser Masken und Büsten sein Eingehen auf die Individualität als sehr beschränkt erwiese."

Dieser Vorwurf wandelt sich ins Gegenteil, wenn sich ergibt, daß Büsten wie Masken dieselbe Persönlichkeit, nämlich Beatrix von Aragon darstellen. Denn nun stellt Laurana nicht mehr eine Reihe unbekannter Frauen schablonenhaft her, sondern eine einzige Prinzessin steht in verschiedenem Lebensalter und in verschiedener Vollendung der Ausführung vor uns, dreizehnmal wiederholt — eine einzigartige Erscheinung der Kunstgeschichte, die ihr Gegenstück nur in der Marietta Strozzi Desiderios findet. Dabei ist seine Art weder mit der des Desiderio noch mit der Minos, dem man die Beatrix-Berlin auch hat geben wollen, zu verwechseln. Überhaupt vergessen wir nicht, daß Lauranas Lebenswerk bei aller Beschränktheit seiner Begabung doch seine Selbständigkeit beweist. Nicht ein einziges Mal können wir ihn des sklavischen Abschreibens irgend eines Vorbildes zeihen, ja es will oft scheinen, als ob er mit einem gewissen Eigensinne seine Muster abwandelte, seien diese nun dem antiken Formenschatze, seinen florentiner Lehrmeistern oder seinem Genossen Dominik entnommen: er bleibt immer der gleiche, nicht sonderlich groß und überwältigend, aber eigenartig, so daß er mit

1) Flor. Bildh. S. 224.

Musset von sich sagen könnte: „Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.“ Er besitzt weder Desiderios lebendige Natürlichkeit, die sich mit meisterhaft plastischem Empfinden und anatomischen Kenntnissen paart, noch Minos beweglichere, vielseitigere und freiere Auffassung des idealisierten Frauentyps seiner Zeit. Aber er hat seinen eigenen Stil. Indem er, der nie von seiner Goldschmiedtechnik los kam, bei seiner nicht großen Kenntnis des menschlichen Körpers die Formen zu der größtmöglichen Einfachheit und Flächenhaftigkeit zurückführt, entsteht ein Bildwerk, das in seiner fast altertümelnden Strenge und Anspruchslosigkeit gesucht, verfeinert erscheint, und dessen abgedämpftes Leben auf uns jenen geheimnisvollen Reiz ausübt, von dem der Schriftsteller des Magasin pittoresque spricht. Dieser durchaus eigentümliche Zug Lauranas, bei dem sein die Grenzen des Könnens wohl ermessender künstlerischer Takt stehen bleibt, begegnete uns schon in seinen Gottesmüttern; er muß aber naturgemäß am schärfsten hervortreten, wenn es sich um ein Bildnis handelt. Und wenn diese seine Art nun am wirksamsten in der wesensverwandten Aufgabe, das jugendliche Bildnis einer aufgeweckten und schönen Fürstin auszuführen, in die Erscheinung tritt, so kann es uns nicht wundern, daß wir hier die Meisterwerke des Künstlers antreffen, Werke, die er selbst nicht müde wird, immer zu wiederholen, die seine Werkstatt wiederholt, die sich beim Auftraggeber wie in dessen fürstlichem Kreise einer sehr großen Beliebtheit müssen erfreut haben, und die es endlich in unseren Tagen erleben, in Tausenden von Abgüssen in der ganzen Welt verbreitet zu werden.

D. Die Beatrix-André.

(Abb. 47, 1 - 3.)

Auch diese Büste ist ohne Sockel, flacher abgeschnitten als die Beatrix-Dreyfus, aber wie diese etwas ausgehöhlt. Die rechte Schulter ist höher abgeschnitten als die linke. Die Büste ist nicht geglättet; der Marmor an manchen Stellen angefressen. Farbenreste finden sich an der Gewandung. Die Ausführung steht noch hinter der des Louvre zurück. Durch das Haarnetz scheint weder der Haaransatz durch, noch treten die Hinterhauptflechten gut hervor. Die Vertiefung zwischen den Brüsten ist mechanisch „hingehauen“. Der Mund erscheint etwas fleischiger, unfeiner und süßlicher. Auch die Nase ist weniger fein, so in den Flügeln. Die oberen Augenlider setzen am Rande des Augapfels deutlicher ab, die Brauen sind dagegen fast gar nicht angedeutet. Das Haarnetz ist oberflächlich ausgeführt, ebenso die zwei oberhalb der Schläfen hervortretenden und an den Wangen hinabgehenden Haarsträhne.

Mehr als alle anderen Büsten geht wohl diese auf die Werkstatt Lauranas zurück, dessen Eigenart sie allerdings im allgemeinen vollständig karakteristisch bewahrt.

Über ihre Herkunft habe ich nichts in Erfahrung bringen können; doch ist an ihrer Echtheit nicht zu zweifeln.

E. Die Beatrix-Wien.
(Abb. 52, 1—3.)

Durch Haartracht und Ausdruck, wenn in den Formen auch gereifter, schließt sich der Gruppe B, C, D die Beatrix-Wien an.

Da ihre Bemalung noch vortrefflich erhalten ist, gibt sie in der vollendetsten Weise die Wirkung lauranischer Kunst wieder. Sie ist aber auch sonst eins der Juwelen der italienischen Frühauflebung. Nicht derjenigen, deren voller Strom von Brunellesko und Donatello über Desiderio, die Rossellino, Majano und Robbia in die Hochauflebung führt, sondern der abseitsstehenden, die zwischen Altem und Neuem den eigenen Weg sucht, und daher das Schicksal teilt, das so manchen selbständigen Naturen zuteil wird, die zu eigenartig sind, um mit dem Strome zu schwimmen, aber nicht kraftvoll genug, um die Wasser in das gewollte Bett zu leiten: das Schicksal, im großen Strome unterzugehen und kaum merkbare Spuren der Einwirkung auf die Nachwelt zurückzulassen.[1])

Die Bemalung, wie sie jetzt ist, kam erst unter einer älteren Übermalung zum Vorschein. Beschädigt ist die etwas abgeriebene und dadurch auffallend plump erscheinende Nasenspitze. Bis in die jüngste Zeit galt sie als „Mädchenbüste von Marmor und bemalt, lombardische Schule, 2. Hälfte des 15. Jahrh.", bis Courajod sie mit A und C zusammenbrachte. Ihre Herkunft ist dunkel. Sie wurde in einer Auktion erstanden und kam entweder mit der Lotringer Erbschaft aus Frankreich oder aus Ungarn. Die letztere Annahme hat manches für sich. Man könnte darin z. B. ein Geschenk des Königs Ferdinand erblicken, das er der Gesandtschaft des Mattias mit nach Ungarn gab, als diese im Juni 1475 förmlich um die Hand der Beatrix anhielt. Ja, wir deuteten schon die Möglichkeit an, daß dies gegenüber den andern frauenhafter entwickelte Werk am Hofe des ungarischen Königs selbst entstanden sein könnte, Laurana sich also unter den Künstlern befunden hätte, die Beatrix nach Ofen zog. Noch fehlt dafür freilich jeder urkundliche

---

[1]) Damit ist nicht gesagt, daß, wenn sich diese Einwirkung unserer Beobachtung mehr oder minder entzieht, sie auch nicht oder in einem so unbedeutenden Maße stattgefunden hätte, wie sie Schriftsteller von der Auffassung Vitrys behaupten, die den Einfluß der frühen Italiener in Frankreich auf ein unbedeutendes Mindestmaß herabzusetzen suchen. Der Einfluß, den eine neuartige Kunstübung auf die Zeitgenossen auszuüben pflegt, ist oft ebenso eindringlich, wie er der Beobachtung sich zu entziehen weiß: Die gegenwärtige Bewegung in der Kunst ist auch in dieser Beziehung äußerst lehrreich. Wer will sich anheischig machen, die tausendfach verschlungenen Fäden aufzudecken, die von der Kunst des einen Meisters zum andern führen? Wenn aber das unmöglich ist, wo es vor unseren Augen geschieht, wie will man es für eine Zeit wagen wie die Auflebung, die mit ihren Tausenden von Rätseln 400 Jahre hinter uns liegt! Als Richtschnur muß jedenfalls gelten, daß, wo eine künstlerische Eigenart von der Bedeutung Lauranas wirkte, auch ein entsprechender Einfluß von ihm ausgegangen sein muß, mag er nun deutlich hervortreten oder nicht.

Beleg, aber die Geschichte jener italienischen Kunsttätigkeit in Ungarn bleibt noch zu schreiben. Die Grundlage dazu ist eben erst von dem unermüdlichen v. Fabriczy gelegt worden.[1]) Daß jedenfalls unser Meister nicht lange dort geblieben sein kann, geht aus seiner urkundlich in Frankreich fortgesetzten Tätigkeit hervor. —

Die Beatrix-Wien stimmt neben der gleichen Haartracht auch insofern mit der Gruppe B, C, D, als sie keinen Sockel hat, sondern unten flach ausgehöhlt ist. Ein wesentlicher Unterschied besteht aber darin, daß die Stirn frei ist und nicht mehr von jener bis fast an die Augenbrauen gehenden Mütze bedeckt wird. An ihre Stelle ist eine Haube aus braunem Gewebe getreten, über die sich ein Netzwerk aus dünner Seide legt, das um den Kopf in breitem Goldbande gehalten wird, eine außerordentlich kleidsame und festlich schmückende Tracht, durch die das an und für sich runde Gesicht zum schönsten Eirund verlängert erscheint. Von unbeschreiblichem Zauber ist der Goldton des schönen Haares. Die Brauen bilden die feinen flachen Bogen Lauranas. Die Regenbogenhaut ist braun, die Pupille schwarz gemalt; beides zusammen ist sehr groß im Vergleich zur kleinen Öffnung des Auges· erst so wird das lauranische Auge verständlich! Die Lippen des leicht unregelmäßigen Mundes[2]) haben noch die Glut der dunkelroten Farbe. Die Bekleidung ist auch hier von fast gesuchter Einfachheit. Beinah geradlinig schneiden die Säume des Hemdes und des Untergewandes über Brust und Schultern ab, und die des Oberkleides laufen mit denen des letzteren fast gleich. Dadurch wird mit dem unserem Meister eigenen künstlerischen Takte der Blick doppelt kräftig auf die Züge des schönen Gesichts gefesselt. Dieses ist sehr geglättet und daher nicht frei von störenden Glanzlichtern; dennoch ist der Zauber der alten Färbung und des herrlichen roten Goldtones entzückend. Am äußeren Mieder finden sich Reste einer meerblauen Farbe, des „azzurro" des Mantels der Gottesmütter, über der Brust drei wagerechte schwarze Bänder.

Auf der Stirn deutet eine kleine Vertiefung vielleicht auf die Stelle für das Juwel eines Stirnreifens, der aufgemalt gewesen wäre, wenn er nicht, echtes Gestein tragend, verloren gegangen ist. Dadurch würde die zu hohe Stirn, die der Mode gemäß bis hoch hinauf vom Haare befreit ist, den richtigen Schmuck erhalten haben, den wir auch auf den malerischen Bildnissen der Zeit bewundern.[3])

In der Reihe der Werke Lauranas hat die Wiener Beatrix ihre eigene Bedeutung, nicht aus inneren Gründen, wenn sie auch seine Meisterschaft namentlich in der sauberen Technik der Haargebung auf das schönste widerspiegelt, sondern wegen ihrer Bemalung: dadurch wird sie zum Schlüssel für seine übrigen Bild-

[1]) Siehe seinen Aufsatz über Johann Dalmata a. a. O.

[2]) Die rechte Oberlippe ist kürzer als die linke.

[3]) Die Stirnbänder mußten mit eigenen kosmetischen Mitteln befestigt werden; sie würden sich sonst auf der Stirn nicht gehalten haben, wie z. B. die Perlenschnur auf dem typisch frisierten Mädchenkopfe des Dominik Veneziano in der Poldi-Pezzoli-Sammlung und das Stirnband der „Beatrix von Este" des Lionardo in Mailand. Auch die urbinatische Prinzessin in Berlin (Bode, Flor. Bildh. S. 213) hat ein so befestigtes Stirnband und Haartuch.

werke, die ohne die gleiche vollkommen naturalistische Färbung (und nicht etwa in den durch das Alter bewirkten gebrochenen Tönen des Wiener Bildnisses) unverständlich sind. Wir Neuzeitigen haben uns ja infolge jahrzehntelanger theoretischer Ausführungen an eine vollständige Farblosigkeit der Marmorbildnerei so gewöhnt, daß wir in einem hartglänzenden weißen Steinbild inmitten dunkelgrüner Bäume die Höhe aller künstlerischen Wirkung zu sehen glauben. Es ist eine Unwahrhaftigkeit sondergleichen! Was ein Michelangelo in dämonischer Kraft und Rücksichtslosigkeit wagen durfte, die Farbe in den Stein zu versetzen und ihre Wirkung dem Beschauer zu übertragen, das ist heute zum Kanon erhoben, der als heilig gilt. Nur schüchtern wagt der selbständig ringsum von einer farbigen Welt umfangene Künstler eine leise „Abtönung", und häuft so zwei oder drei Unwahrheiten aufeinander: denn sein Werk war von vornherein in farblosem Stein und den so bedingten Formen gedacht. Es verträgt daher keine Färbung, am wenigsten eine, die nur das Alter herausgearbeitet haben würde. Unsere Bildnerei muß ehrlicher und bescheidener werden: sie gebe es auf, mit Michelangelo in die Schranken zu treten, und verwende die Farbe mit der Ehrlichkeit der Alten, frisch und leuchtend in ungebrochenen Tönen, auch über dem Marmor, vor dessen „Struktur" man wie in Anbetung liegt, als wenn auch der Marmor in den großen Zeiten einer aufrichtigen Kunst je etwas anderes gewesen wäre als das Mittel zum Zweck!

Von Laurana kann sie das lernen. Der bei den farblos gewordenen Büsten so stark hervortretende Flachbildstil tritt in Wien vor der plastischen Wirkung zurück, so daß dies Werk den engsten Anschluß an die noch farbigen Gottesmütter in Sizilien findet: es stellt sich unmittelbar neben die Gottesmutter von Schacka. Freilich, wenn so auch die Farbe die Plastik erhöht, jene Naturwahrheit, wie wir sie bei der gleichzeitigen florentinischen farbigen Bildniskunst finden, zu erreichen, will ihr keineswegs gelingen, und wenn wir ein Werk wie den Nikolaus von Uzzano zum Vergleich heranziehen, so tritt uns dieser Mangel innerer und äußerer Lebenswahrheit an Lauranas Arbeiten deutlich genug vor Augen. Bei jenem decken sich beide in Form und Farbe auf das vollendetste, bei der Wiener Beatrix dringen der Mangel der Kenntnis des menschlichen Körpers, die Vorliebe für altertümelnde Strenge und die nie ganz überwundene Lehrzeit in der Goldschmiedewerkstatt auch durch die Färbung hindurch.

Verschieden von den bisher betrachteten Büsten ist auch der untere Abschluß der Wienerin. Wenn der Sockel fehlt, so scheint die im Rund verlaufende Linie auf die Aufstellung der Büste in einer runden Nische hinzudeuten.

F. Die Beatrix-Bardini.
(Abb. 46.)

Wahre Brautbilder sind die mit ihren Sockeln erhaltenen Büsten der Beatrix-Bardini und -Berlin. Als Vorbild dieser Art von Aufstellung diente die Antike.

Laurana mag Desiderios urbinatische Prinzessin in Berlin oder ein ähnliches Werk vorgeschwebt haben. Ihr Sockel zeigt nur ein einfaches Rankenornament, und Laurana entwickelt seine Arbeiten auch hier in der ihm eigentümlichen Weise. Ganz besonders geeignet mußten sie für die Anbringung eines zierlichen Flachschmuckes sein, und in der Tat finden wir den Meister hier ganz als Goldschmied wieder.

Die Beatrix-Bardini stammt aus Neapel und gelangte, wie schon bemerkt, aus der Sammlung Castellani in die des Bardini.[1])

Das Brustbild hat keine Netzhaube mehr und steht auf einem verzierten Sockel, der vorn $6^1/_2$, rückwärts nur 4 cm hoch ist, so daß der Kopf sich zurückzulehnen scheint. Die Nasenspitze mit den Löchern ist in Gips ergänzt, im übrigen aber das Bildnis vortrefflich erhalten; namentlich ist es zu keiner Zeit nachziseliert worden, wie es im Kunsthandel leider häufig geschieht; daher der durch die Verwitterung gegebene Zustand unberührt vorhanden ist. Bei den Maßen fällt auf, daß das linke Ohr um 5 mm länger ist als das rechte. Farbenreste sind nicht mehr vorhanden.

Der Sockel zeigt die einfache flache Profilierung des Randes, wie sie Laurana liebt. Die Mitte bildet ein längliches Rechteck, das für eine Inschrift bestimmt war, aber leer geblieben ist. Rechts und links von diesem Rechteck läuft ein Fries von je einem Zentauren und einigen Putten. Rechts befindet sich ein zurückblickender galoppierender Zentaur, der eine nackte Nimfe trägt; nur ein flatterndes Tuch bauscht sich im Bogen nach rückwärts. Dann folgen ein jugendlicher Herkules mit Keule und ein auf ihn zueilender Putte mit einer Schlange (?) in den Händen. Links galoppiert ein Zentaur in ähnlicher Haltung, auf dessen Rücken eine halbbekleidete Nimfe, die er umfaßt hält, sich ihm zärtlich zuneigt. Daran schließt sich eine Gruppe von drei spielenden Eroten.

Irgend welches Studium nach der Natur verraten auch diese Bildchen nicht: sie sind nach einer jener antiken Sargvorderseiten abgewandelt, wie sie Laurana in Florenz und Pisa zahlreich genug hatte kennen lernen können. Den gleichen Zentauren begegnen wir auf der Kreuztragung in Avignon wieder; die Art, wie sie ohne viel Mühewaltung hinziseliert sind, ist aber ganz verschieden von den Flachbildstreifen, die wir am Triumfbogen in Neapel kennen lernten, und mit denen man natürlich geneigt sein würde, eine Verbindung zu suchen. Auch in diesen kleinen Flachbildnereien, wie sie Laurana auf seinen Schaumünzen, an den Sockeln der Gottesmütter, hier, an der Altarstaffel in Marseille und schließlich an einem großen Friese auf dem Bauwerk im Hintergrunde der Kreuztragung anbringt, ändert der Meister seine Art nicht. Offenbar ging es ihm leicht von der Hand, nach einem beliebigen nach seiner selbständigen Art niemals einfach ab-

[1]) Engherzige und rein geschäftliche Rücksichten des jetzigen Besitzers vereitelten eine fotografische Aufnahme. Sie findet sich abgebildet bei Bode, Flor. Bildh. Berlin 1902. S. 218, dessen Güte ich auch unsere Abbildung verdanke.

geschriebenen Vorbilde derartige reizvolle Vorgänge auf den Stein zu übertragen. Oft sehen sie sogar aus, als ob sie — wie die Sockel der Gottesmütter — ohne weitere Vorzeichnung wie aus dem Gedächtnis hingeschrieben worden seien. Bei der Kleinheit der Gestalten kommt ein Verzeichnung, wie sie z. B. die Bäuche der Zentaurenrosse zeigen, nicht in Betracht, und die Akte, die sicherlich Lauranas Stärke nicht sein konnten, bewahren in dieser Kleinheit natürliche Bewegung und ansprechende Formen. Der Gegensatz des anmutigen Reichtums dieser lustig bewegten Bilder mit den wiederum äußerst schlichten Formen des Brustbildes ist sehr geschickt.

Letzteres entwächst unmittelbar dem Sockel, mit dem es ein Stück bildet. Es ist wie die Battista Sforza etwas oberhalb der Achselhöhle abgeschnitten, und hat dieselbe einfache Gewandung wie sie, nur fehlt der feine Hemdsaum. Natürlich ist hier die Bemalung wirksam hinzugetreten. Eine Einsenkung zwischen den durch das modische Gewand zusammengedrängten Brüsten ist auch hier nicht bemerkbar. Doch findet sich im Dreieck des Mieders auf der Brust, wie in Berlin, eine Vertiefung, um den Edelstein eines Schmuckstückes aufzunehmen, der hier von entzückender Wirkung gewesen sein muß.

Die Augen zeigen ein schwaches unteres Lid und äußerst schwach angedeutete Brauen.

Den Haaransatz bezeichnet — im Gegensatz zur Battista Sforza — eine scharf ziselierte Linie über der hohen freigelassenen Stirn. Auch ist das Haar in der Mitte leicht gescheitelt. Es legt sich ganz flach an den Kopf und ist in 9—10 Strähne geteilt, die durch flache Ritzen getrennt sind. An den Schläfen wagen sich kurze Kräuselhärchen heraus, aber nicht so weit wie bei der Beatrix-Dreyfus. Kein Schleier oder Tuch oder Mütze bedecken den Kopf. Rückwärts ist das Haar in zwei kräftigen mit Band umwundenen Zöpfen heraufgenommen und über die Mitte des Hinterkopfes gelegt in der Art des Palermitaner Bildnisses und wie die Beatrix-Berlin, nur daß hier der dickere Zopf an der rechten Seite vor dem dünneren liegt. Das rechte Ohr ist etwas beschädigt; es fehlt ein kleines Stück am Läppchen und am Rande. Das linke liegt ganz flach am Kopfe, ist dünn wie Metall mit breiter oberer Fläche und mit schmalen wie Ziselierarbeit ausgeführten Rändern: — alles die untrüglichen Zeichen der Hand unseres Meisters.

G. Die Beatrix-Berlin.

(44, 45, 1, 2.)

In Auffassung, Tracht, Haar stimmt die Beatrix-Berlin vollständig mit der Beatrix-Bardini, nur ist der Sockel reicher, und die bei Bardini ganz schlichte Kleidung ist mit einem Brokatmuster besetzt und von einem Saum mit kufischen Lettern am Halse und den Ärmelschlitzen eingefaßt. Sie ist auf das vorzüglichste

erhalten; das Haar zeigt keine Spuren der Verwitterung. An den Säumen finden sich schwache Reste einstiger Vergoldung.

Ihre Geschichte ist sehr merkwürdig und die Ursache einer Kette von Mißverständnissen geworden, welche die Forschung lange auf Irrwege geführt hat, die noch heute von einem Teil fremder Gelehrter nicht verlassen sind.

Sie war auf einem Landgute der Familie Strozzi, der Villa des Boschetto, gefunden und im Strozzihause in Florenz aufgestellt worden. Hier galt sie ohne weiteres für das Werk Desiderios von Settignano, von dem Vasari[1]) berichtet: „Egli, similmente di marmo, ritrasse di naturale la testa della Marietta degli Strozzi; laquale essendo bellissima, gli riuscì molto eccellente". 1878 wurde sie für das Berliner Museum erworben,[2]) wo sie „an ihrem Ruhm nicht einbüßte". Freilich stiegen einem Kenner wie Bode schon frühzeitig starke Bedenken gegen die Taufe auf. Zunächst hätte „Marietta", da Desiderio am 16. Januar 1464 starb, sie aber 1449 geboren war[3]), höchstens 15 Jahre alt sein können, „während die Züge der Büste eine Frau von nahezu zwanzig zu verraten scheinen". Dann aber kamen die stilkritischen Zweifel. Mit scharfem Auge erkannte Bode bald, daß zwischen den Arbeiten, die Desiderio zukommen, und unserer Büste keine Gemeinschaft besteht. Er stellte und beantwortete mit einem entschiedenen Nein die Frage: „Sollte der Künstler in seinen Büsten, der Individualität der Dargestellten zu Liebe, ein ganz anderer sein können?" — Eine Frage, hätte man sie von der Muttergottes von Noto ausgehend auf die Kreuztragung von Avignon gestellt, auch für Franz Laurana zu demselben verneinenden Ergebnis hätte führen und die Forschung vor ähnlichen Irrwegen bewahren müssen. Bode stellte dann 1883[4]) die Beatrix-Berlin mit einer ganzen Reihe von Werken unsers Meisters, namentlich auch der Berliner Maske, zusammen, und „mit Entschiedenheit hat dann Louis Courajod [in den oben erwähnten] Observations sur deux bustes auf die Zusammengehörigkeit und Herkunft derselben aus einer und derselben Künstlerwerkstatt hingewiesen". Wie dann Bode allmählich zunächst aus stilistischen Gründen auf Franz Laurana geführt und seine Annahme durch die in Frankreich und Sizilien zutage geförderten Urkunden gestützt wird, mag man auf S. 228—235 seiner angeführten Schrift nachlesen.

Vielleicht sind wir auch dem strengen Kritiker gegenüber, der findet, daß unser Meister den Frauenbüsten „einen steifen und selbst etwas karikierten Ausdruck" gibt, gerechter geworden, nun, da wir imstande sind, sein Lebenswerk zu überschauen und die Grundzüge seiner Kunst zu überblicken.

Jedenfalls bildet die Berliner Büste, die Marcel Reymond für eine der

[1]) Le Vite. Ed. Milanesi. III. Firenze 1878. S. 109.

[2]) Bode, Fl. Bildh. 1902. S. 206 ff.

[3]) Vgl. C. Guasti, Lettere di una Gentildonna fiorentina. Firenze 1877. S. 298. 352. 384.

[4]) Über die italienischen Porträtskulpturen des XV. Jahrhunderts in den Königlichen Museen zu Berlin. Festschrift zur Feier der silbernen Hochzeit des Kronprinzenpaares am 25. II. 1883.

zwei oder drei schönsten Frauenbildnisse des 15. Jahrhunderts erklärt,[1]) wohl den glänzenden Höhepunkt seines Schaffens: keins seiner anderen Werke übertrifft sie, und in der Sicherheit der Ausführung und dem Reichtum der Ausstattung geht sie allen vor.

Der Sockel hat hier seine letzte Entwicklungsstufe erreicht. In der beliebten gerieften Doppelvolute florentinischen Angedenkens als Einfassung befindet sich die unausgefüllt gebliebene Inschrifttafel mit den einfachen eingeritzten Profilen, deren Linien wie aus freier Hand hingeschrieben sich nicht um lineare Genauigkeit kümmern. Die Tafel auf den Voluten tritt kräftig hervor. Rechts und links davon liegt eine Frauengestalt mit langem nackten und üppigen Oberkörper, die ein Eros zu entkleiden scheint, indem er ihr das leichte Gewand von der Schulter zieht. Auf der linken Seite legt sie die Linke wie zur Abwehr an die rechte Schulter; rechts scheint sie das neckisch hinweggezogene Gewand unter den Armen festzuhalten. Wir werden an die Hochzeit des Alexander, an die Entkleidung der bräutlichen Roxane erinnert. Daß Laurana auch hier einen alten Vorwurf in seiner Art abwandelt, scheint mir ein Sargvorderteil zu beweisen, der sich im Hofe des Medizäerhauses eingemauert findet.[2])

Die Mache ist ganz die bei Laurana übliche: flache eingeritzte Bildchen sind es, die unmittelbar an Goldarbeit erinnern und in der strichelnd ziselierenden Manier der Tücher und Kleiderfalten sich eng an die Schaumünzen anschließen.

Die Büste selbst hat alle die Eigentümlichkeiten der besprochenen Werke, insbesondere der Büste Bardini: die leicht in die Höhe gebogene Augenlinie, den freien Haarputz, die flach anliegenden Ohren von metallischer Dünne usw. Bezeichnend ist auch die Haarbehandlung, namentlich rückwärts die Begrenzung der Krauslöckchen durch einen scharfen Strich, wie ihn das Stirnhaar des Jünglings von Palermo aufweist, und der wohl durch die Farben verdeckt wurde.

Neu ist außer dem größeren Reichtum des Sockels das reiche, völlig flach behandelte Brokatgewand mit der Buchstabeneinfassung in einer Form, die uns von den Gottesmüttern längst bekannt ist. Es mag fraglich sein, ob das Werk dadurch gewinnt, oder ob nicht der Gegensatz zwischen der schlichten Ein-

[1]) Sculpt. Flor. III 1899. S. 73. — Der französische Kritiker tadelt Bode sehr von oben herab. „Wenn man bei unbekannten Werken diese nicht Meistern zuweisen kann, deren Art durch zahlreiche Werke belegt ist, so läßt man sich leicht zu unbekannten Namen hinreißen und schafft durch Annahmen, die mangels von Beweisen schwer zu widerlegen sind, ganze künstlerische Persönlichkeiten." Die Beatrix-Berlin gehöre nicht Laurana, von dem „zwei Gottesmütter, die vom Dom in Palermo und die von Noto, sowie eine Kinderbüste (!) im Museum von Palermo" bekannt seien, die keinerlei Ähnlichkeit mit der Berliner Büste zeigten. Dagegen käme für ihn „sein bezeichnendstes Werk", die Kreuztragung von Avignon, in Betracht, bei der Laurana soviel Berührungspunkte mit den Flamen, solche Unfeinheit des Ausdrucks und Schwere der Mache aufweise, daß für den gleichen Meister die Beatrix-Berlin nicht in Frage kommen könne. Die Sockelfiguren erinnern ihn an Duccio, „et le petit cartouche destiné à recevoir le nom . . . est décoré de deux rangées de disques enfilés et de petits ornements composés de trois plumes qui rappellent les formes ornamentales chères à Brunelleschi et à Donatello". —

[2]) Im Gange rechts, Abb. 54,2.

fachheit des Gewandes und des lustigen Reichtums des Sockels, wie wir ihn bei der Beatrix-Bardini finden, geschmackvoller gewesen wäre. Darüber zu streiten ist müßig. Ist doch der liebliche Reiz dieses schönen Bildnisses groß genug, um noch schwerer wiegende Bedenken zum Schweigen zu bringen. —

Überblicken wir unsere sieben Büsten, so war ihr Zusammenhang mit Neapel mit mehr oder minder Sicherheit festzustellen. Wenn nun die Beatrix-Berlin aus dem Besitze der Familie Strozzi stammt, so wissen wir, in welch engen Beziehungen König Ferdinand zu den reichen Bankleuten stand, die ihre Zweighäuser in den wichtigsten Geldstädten des Europa jener Tage besaßen und ihm unzählige Male ebenso klug wie verschwiegen aus Geldnot geholfen hatten. An Gelegenheiten, seinem getreuen Finanzmanne ein wertvolles Geschenk zu machen, fehlte es dem Könige nicht, und eine der passendsten wird die gewesen sein, als Filipp Strozzi im Jahre 1479 im Auftrage Lorenz von Medizi mit Ferrante über einen wichtigen Ausgleich verhandelte. Lorenz' kam selbst am 19. Dezember mit einer stattlichen Galeere vor Neapel an, und so mag denn, wie das Bild, das die Flottenschau vor Neapel darstellt und ebenfalls im Strozzihause hängt, auch die Büste der schönen Königstochter und Königin als huldvolles Geschenk vom Neapler Herrscher dem Filipp Strozzi überreicht worden sein. Tatsächlich soll im Privatarchiv des Strozzihauses in Florenz ein hierauf bezügliches Schreiben des Königs vorhanden sein, dessen Bekanntgabe natürlich für unsere Frage von der größten Wichtigkeit sein würde. Leider waren meine Bemühungen in dieser Beziehung vergeblich: möchte es einem glücklicheren Forscher gelingen, den Faden aufnehmen und den Zusammenhang zwischen Ferdinand, Strozzi und dem Laurana-werke aufzuklären!

2. DIE BAPTISTA SFORZA-BÜSTE.

(Abb. 51, 1—3.)

In Florenz[1]) befindet sich auch das marmorne Brustbild der Baptista Sforza, der Gemahlin Friedrich Montefeltres von Urbino, das lange Zeit als ein Werk Minos von Fiesole angesehen wurde, während es doch unzweifelhaft dem Franz Laurana gehört.

Die gebrochene Nasenspitze ist wieder angesetzt. Die Buchstaben des Sockels scheinen ursprünglich mit schwarzer Farbe ausgefüllt zu sein.

Brustbild und Sockel bilden ein Stück. Der Sockel hat einen Umfang von ca. 130 cm, er ist vorn 7 cm hoch, hinten $1^1/_2$—2 cm höher.[2]) Die Gesamthöhe

---

[1]) Bargello 195. Es steht auf einem ungeschickt hohen Sockel (1,50 m), wodurch der Eindruck ungünstig und die Prüfung erschwert wird. Danach sind auch die Fotografien zu beurteilen. Man sollte eine Frauenbüste nie so aufstellen, daß man ihr in die Nasenlöcher zu schauen genötigt ist.

[2]) Aus der Verschiedenheit der Sockelhöhe vorn oder rückwärts ist zu schließen, daß die Büsten für eine ganz bestimmte Stelle angefertigt wurden. Hätte der Künstler eine ästhetische Wirkung damit

von Sockel und Bild beträgt 50 cm, die Breite des Körpers auf dem Untersatz von Arm zu Arm etwa 45 cm, die Brustlinie der Brust folgend von Achsel zu Achsel 30 cm; der Mund ist 5 cm groß, die Nase vom Stirnansatz gerechnet etwa 5 cm lang.

Der nach lauranischer Art wie in Metallarbeit schwach profilierte Untersatz trägt in einer Linie in großen Buchstaben die Inschrift:

DIVA BAPTISTA SFORTIA . VRB . RG.

Diese Inschrift zeigt in ihrem etwas unregelmäßigen Gesamtkarakter wie in einzelnen Besonderheiten die Eigenart der lauranischen und gleicht der Inschrift am Sockel der Gottesmutter von Noto. Feiner in Haar- und Grundstrichen sind die Worte DIVA und VRB . RG., breiter und kräftiger der Eigenname BAPTISTA SFORTIA. Die Höhe der Buchstaben ist 15 cm. Die S sind schmal und haben den unteren Ausgangsstrich nicht sehr aufwärts gebogen; die O und G sind sehr rund; der letzte Strich am R setzt am oberen Bogen des R gerade an und geht erst unten in einen Schweif über. Die obere Öse bei B, R und P ist kleiner als der untere Teil.

Das Brustbild ruht in einem etwas oberhalb der Achselhöhlen vollzogenen Abschnitt auf dem Sockel. Die starre Formgebung, der Mangel an Farbe und Glätte des runden, fast männlich grobkörnigen Kopfes machen auf den Beschauer einen wenig günstigen Eindruck, der durch die ungeschickte Aufstellung noch erhöht wird.

Der Hals ist vorn bis zum Brustbein 7 cm lang; von da bis an den Sockel ergeben sich 16 cm, im ganzen also 23 cm.

Die Bekleidung gleicht der der Beatrix-Bardini mit dem Unterschiede, daß an der Brust ein 7 cm langes und in der Mitte etwa 5 mm hohes Stückchen Hemd sichtbar wird, und eine Vertiefung für ein Brustjuwel nicht vorhanden ist. Die unter dem Kleide zusammengepreßte Brust ist breit, fast mächtig, die einer reifen Frau vom Ende der zwanziger Jahre. Der Körperform entsprechend sind die Saumlinien runder, die Arme schmaler. Der Hals setzt kräftig an. Die Vertiefungen sind, wie stets bei Laurana, nur angedeutet. Das Kinn ist in die Höhe genommen, der Kopf in stolzer Haltung zurückgeworfen, die Augen sind gesenkt und blicken auf den Beschauer herab. Es ist ein hochfahrender Ausdruck, der mehr durch die Farblosigkeit und Aufstellung veranlaßt wird, als in der Absicht des Künstlers gelegen haben kann. Denn das Bildnis Baptistas von Piero della Franceska in den Uffizien (1300) hat nichts von diesem unangenehmen Blick. Der Mund ist geschlossen; er zeigt starke volle Lippen. Die Entfernung von der Nase zur Oberlippe ist groß; die Rinne wie gewöhnlich bei Laurana nur leise angedeutet. Die feinen Nasenlöcher sind halb ausgehöhlt, das linke ist größer als das

beabsichtigt, so würde er sie gleichmäßig bei allen seinen Büsten durchgeführt haben. Für die Aufstellung in den Museen ergeben sich daraus Folgerungen, die man berücksichtigen sollte, will man den dort angesammelten Kunstwerken wenigstens einigermaßen wieder zu ihrer künstlerischen Wirkung verhelfen.

rechte. Dementsprechend ist auch die Nasenspitze etwas nach der rechten Gesichtsseite hin gebogen; der Flügel rechts liegt tiefer als der linke. Die Wangen sind breit. Die Augen haben ganz die bezeichnende Art des Laurana: schmales unteres Lid; vom Augapfel nur ein länglicher Schlitz sichtbar, der erst durch die großen gemalten Sterne Leben empfing; ebenfalls dünnes fein vibrierendes Oberlid, das lang herabgezogen wird; ziemlich scharfer Ansatz des Oberlides in der Augenhöhle;[1]) endlich darüber das weitflächige Stirnbein, das von scharflinigen Brauen begrenzt wird. Auch diese Teile des Gesichtes sind nicht gleich, und die linke Braue verläuft höher als die rechte.

Die Stirn ist niedrig und flüchtet zurück. Auch dieser unschöne Ausdruck wird durch die Aufstellung unnötig vergrößert. Die aus der Stirn zurückgestrichenen Haare liegen ohne jede Andeutung ihres Ansatzes eng am Kopfe. Nur von den (nicht sichtbaren) Ohren aus dringen in die Schläfen ähnlich wie bei der Beatrix-Bardini und Beatrix-Berlin ein Paar fein ziselierter Flechtchen. Das Haar legt sich wie bei diesen und der „urbinatischen Prinzessin" des Desiderio in Berlin in zwei Zöpfen um den Kopf und ist mit einem Kopftuch umwickelt. Unter diesem sieht man die Bänder angedeutet, die die Zöpfe fest umflechten. Der Stoff des Kopftuches ist von einem leichten darüber geworfenen Schleier deutlich abgehoben. Unter den Flechten verschwinden außerdem rechts und links die Zipfel einer feinstoffigen Mütze, die durch ein unter dem Kinne verlaufendes Band gehalten werden. Dies Bändchen verschwindet völlig unter dem Kinn. Lauranas Neigung, derartige Nebendinge nicht mehr zu betonen als nötig, tritt hier sehr karakteristisch hervor. Sein künstlerischer Takt läßt das Band, nachdem es seiner Pflicht der Naturwahrheit genügt hat, verschwinden, weil es im Verhältnis zu den flachen Gesichtsformen viel zu aufdringlich gewirkt haben würde. Das kurze Kraushaar im Nacken entspricht völlig der Art, wie er es an dieser Stelle auch bei seinen übrigen Büsten behandelt. —

Daß man, solange die Eigenart unsers Meisters noch wenig oder garnicht näher festgestellt war, bei unserm Werke an Mino von Fiesole denken konnte, ist nicht überraschend, namentlich, da der Mangel jeder Faltengebung einen wesentlichen und leicht in die Augen fallenden Unterschied nicht zu erkennen gab. Allein, eine nähere Prüfung z. B. der Augen, die Mino mit stechenden Pupillen zu versehen pflegt, des Mundes, des Haares usw. hätte doch darauf führen müssen, daß trotz der glatt aneinanderstoßenden Gesichtsflächen, die allein an Mino anklingen, von diesem nicht die Rede sein kann.

Wenn nun die stilkritische Untersuchung mit aller Deutlichkeit auf Franz Laurana hinweist — wie es auch von Bode zuerst geschehen ist —, so fragt es sich, wann und wo unser Meister das Werk angefertigt haben kann? Um diese

[1]) Dies ist ungewöhnlich und läßt darauf schließen, daß die Augen tief in der Höhle lagen, was dann Laurana in der ihm eigentümlichen Art abschwächt.

Frage zu erledigen, ist es erforderlich, auf die Lebensverhältnisse der Dargestellten näher einzugehen, als es die Zwecke dieser Schrift sonst erheischen würden.

Friedrich von Montefeltro, der bekannteste Fürst der italienischen Auflebung, hatte seine erste Gattin Gentile Brankaleoni, die „donna di soverchia grassezza",[1]) die ihm keine Kinder gebar, im Jahre 1457 verloren, in dem gleichen Jahre, da er sich zu König Alfons nach Neapel begeben hatte, um ihn für sein Unternehmen gegen Rimini zu gewinnen.[2]) In diesem Jahre war auch, wie wir wissen, Laurana am Triumfbogen tätig, und es ist wohl durchaus wahrscheinlich, daß derselbe Fürst, der später Luzian Laurana zum Burgbau von Urbino berief, auch Franz persönlich wird kennen gelernt haben. Waren doch die Beziehungen zwischen den Höfen von Neapel und Urbino überhaupt sehr herzlich. So sandte Friedrich seinen natürlichen Sohn Bonconte mit dem Freunde Bernardino Ubaldini 1457 an den Hof Alfons', der die beiden glänzenden Jünglinge schnell lieb gewann. Ähnlich eng waren Friedrichs Beziehungen zu Sforza. Franz Sforza hatte ihn als Heerführer aufgenommen, und bei seiner Tronbesteigung in Mailand wurden in Urbino große Feste gefeiert. Friedrich verläßt dann allerdings bald den Dienst des Sforza, der schlecht zahlt, und tritt in den des Königs Alfons von Neapel, aber im November 1459 vermählt er sich mit der noch nicht fünfzehnjährigen Tochter Alexander Sforzas, unserer Baptista, die also 1444 geboren war. Sie gebiert ihm eine ganze Reihe von Mädchen „le quali, per essere state molte, davano quasi certissimo indizio che la natura non volesse dar loro de' maschi".[3]) Inzwischen dauert die Freundschaft mit Neapel fort. 1464 macht Friedrich einen Huldigungszug nach Rom, trifft in Chieti mit König Ferdinand I. zusammen und begleitet ihn nach Neapel, von wo er am 24. Oktober 1464 nach Urbino zurückkehrt. Daß Laurana nicht schon jetzt in Neapel oder Urbino Baptista modelliert haben könnte, ergibt sich schon daraus, daß sich Laurana um diese Zeit in Frankreich befand. Im April 1471 empfängt Baptista von neuem und zwar in Gubbio. Sie hat sofort einen entsprechenden Traum und beschenkt am 24. Januar 1472 Friedrich mit dem ersten (legitimen) Sohn Guidobaldi. Die Niederkunft fand ebenfalls in Gubbio statt, wo sie sich auch während der Schwangerschaft aufgehalten hatte.[4]) Für Friedrich folgt zugleich eine längere Ruhe, die er zuhause genießen mochte. Indes ruft ihn Florenz 1472 zum Feldzuge gegen das aufrührerische Volterra: er überwältigt es, und erhält in Florenz einen großartigen Triumfzug. Mit Ehren und kostbaren Geschenken überschüttet kehrt er heim. Sein häusliches Glück aber sollte nicht lange dauern. Am 6. Juli 1472,[5]) sechs Monate nach der Geburt

[1]) Baldi, Vita di Guidobaldi. Milano 1821. I. 4.

[2]) Santi, Cronaca. Ed. Holtzinger. Buch V. Kap. 20.

[3]) Baldi I. 4.

[4]) Baldi, Guidobaldi I. 6: . . . „e portato felicemente il parto al suo tempo, a' 24 di gennajo 1472, pure in Agobbio, ove le piacque di partorire, sì perchè ivi era rimasa gravida, e sì ancora per la divozione di santo Ubaldo . . "

[5]) Schmarsow, Melozzo da Forlì. S. 74.

des Erben, erliegt Baptista in Gubbio einem „schleichenden Fieber".[1] Ihre letzten Augenblicke, der Abschied von dem herbeigeeilten Gatten, dem die Sterbende, des Sprechens unfähig, in stummer Gebärde ihre Kinder empfiehlt, dann die Überführung der Leiche nach Urbino, wo das ganze Volk laut klagend an dem Verluste der geliebten Fürstin teilnimmt, mag man in Santis holprigen, aber rührenden Versen nachlesen.[2] Inzwischen findet Friedrich Zeit, an seinem Schlosse in Urbino zu bauen. Am 29. September 1474[3] aber beruft ihn König Ferdinand I. nach Neapel, um sich seiner Feldherrndienste gegen das von den Venezianern bedrohte Zypern zu versichern. Auch in Neapel wird er mit den höchsten Ehren empfangen und u. a. mit dem Orden des Wiesels, den bis dahin nur der König selber, sein zukünftiger Schwiegersohn Mattias Korvinus und sein Sohn Alfons von Kalabrien trugen, ausgezeichnet.[4] Auch Laurana war jetzt wieder in Neapel, und es entsteht nun die Frage, ob er Baptista Sforza nach dem Leben oder nach einer Totenmaske modellierte.

Daß er nicht etwa zwischen seinem Aufenthalt in Frankreich und seiner Übersiedlung nach Sizilien das Bildnis anfertigte, geht schon aus dem Alter der Dargestellten hervor. Er müßte daher, wollte er sie nach dem Leben modellieren, und da er 1471 noch in Sizilien ist, in der ersten Hälfte des Jahres 1472 in Gubbio gewesen sein. Abgesehen davon, daß hierüber jeder urkundliche Beleg fehlt, ist es nicht höchst unwahrscheinlich, daß die Fürstin unmittelbar nach ihrer Niederkunft (am 24. Januar) einen Künstler sollte berufen haben, um sich modellieren zu lassen? Dann aber verfällt sie einem schleichenden Fieber, und schon am 24. Juli desselben Jahres wird sie zu Grabe getragen. Das war keine Zeit für künstlerische Arbeiten, und da wir außerdem Laurana aller Wahrscheinlichkeit nicht vor Ende 1472 Sizilien verlassen sahen, so spricht alles dafür, daß er das Brustbild Baptistas in Neapel ausführte, wo er dazu den Auftrag 1474 erhalten haben mag. Mußten nicht Friedrich die Büsten, die der Künstler, den er ja seit langem kannte, von des Königs Tochter angefertigt hatte, dazu bewegen, ihn mit der Aufgabe zu betrauen, seine teure Entschlafene in Marmor zu verewigen? Das Bildnis würde also nach der Totenmaske, nicht nach dem Leben ausgeführt worden sein.

[1] Aber Baldi I. 10: „per cargione di un repentino accidente". Santi XII. 58. 17 ff.: „Acuta in ei una febre et non già lenta Gli occupo i sensi el corpo imodo tale Che parea gia dal male intucto venta Alloqual nulla de Ipocrate vale" usw.

[2] Über ihre Persönlichkeit vgl. das Libro di M. Giovanni Boccaccio Delle Donne illustri, con giunta d'altre donne famose da G. Betussi e F. Serdonati. Fiorenza 1596. S. 363—65.

[3] Santi, Cronaca XV. 61. Strofe 66—76. Strofe 68: Michaelis 1474. Mit diesem Datum stimmt indes nicht recht der Eintrag der Rechnungsbücher, der schon unterm 29. Mai 1474 100 Dukaten anführt, die dem Johann Baptist Bentivoglia gezahlt werden „in conto della spesa che dovra fare l' illustre conte di Urbino; che viene a visitare il Re, a ragione di 500 d. al mese pel tempo che vi dimorerà." (N. Barone, Le Cedole aragonesi. Arch. stor. nap. IX (1884) S. 400.) Jedenfalls wurde Friedrich früher erwartet, als er kam.

[4] Vgl. die ausfuhrliche Beschreibung bei Santi 66. Strofe 69 ff.

Mit dieser Annahme stimmt nun aufs vortrefflichste die Arbeit selber.

Zunächst das Alter: sie starb mit 28 Jahren, und den gleichen Eindruck erhalten wir von dem Alter der in der Büste Dargestellten. Daß sie nach einer Totenmaske gearbeitet ist, scheint mir aus der übertriebenen Starrheit, die selbst über lauranische „Stilisierung" hinausgeht, aus den — für Laurana — tiefliegenden Augenhöhlen, dem Zuge schmerzhaften Leidens, der darüber ausgebreitet liegt, hervorzugehen. Das wenige Leben, das aus diesem seelenlosen Bildnis spricht, ist nicht vor dem Leben selbst geworden; diese Formen sind unter der Hand des berechnenden Künstlers entstanden, und da das Modell kein Leben zeigte, ist die Stilisierung noch über das sonst übliche Maß hinausgegangen. Wie bei keiner anderen Arbeit sehen wir daher hier die sicheren Merkmale seiner Art. Die runden Flächen des Fleisches, wie sie sich über ein nicht sorgfältig studiertes Knochengerüst legen, sind auf die wesentlichsten Formeln zurückgeführt. Scharf heben sich die Augenhöhlen mit ihren zu feinen Strichen gewordenen Brauen ab; ebenso der Mund, der in eisig umrissenen Linien liegt. Der übermäßig schlanke Hals, die überaus starre Haltung und der auch dann noch „entseelte" Blick, wenn wir die Augen mit farbigen Sternen füllen, — sie alle deuten in dieselbe Richtung.

Noch näher rückt uns alles dies, wenn wir Pieros della Franceska Bildnis unserer Fürstin zum Vergleiche heranziehen. Es ist zwar in einem etwas jüngeren Lebensalter entstanden, etwa ein oder zwei Jahre vor ihrem Tode,[1]) und der schwermütig-schmerzhafte Zug, der das Brustbild Lauranas überschattet, fehlt der vornehm hoheitvollen und doch mit einem glänzenden Schimmer einer glücklichen Liebenswürdigkeit ausgestatteten Baptista Pieros vollständig. Aber wie anders sind die Verhältnisse bei Laurana geworden! Wenn das Bildnis Pieros bei einer Gesamthöhe des Kopfes[2]) 105 mm, der Hals eine solche von 21 mm zeigt, so müßte der Hals des Marmorwerkes zu der Gesamthöhe des Kopfes in dem Verhältnis von 11,6 : 58 stehen; in Wirklichkeit aber ist dies 16 : 58! Noch auffallender ist die Stilisierung der Augenhöhle. Bei Laurana verhält sich die Weite der Höhle zur ganzen Kopfbreite wie 1 : 5, bei Piero wie — 1 : 20! Obgleich nun Laurana derartige stilistische Übertreibungen auch sonst nicht scheut — sie hängt mit seinem „Flachbildsehen" eng zusammen — so sind sie in unserem Falle doch so groß, daß wir andere Gründe dafür suchen müssen: aus der Modellierung nach der Totenmaske der Fürstin, die er lebend nicht mehr sah, nun scheint sich manches erklären zu lassen.[3])

---

[1]) Cicerone (IX.): „um 1470 gemalt". Schmarsow, Melozzo da Forlì, Berlin und Stuttgart, 1886, S. 80: „1469".

[2]) Fotogr. Brogi 6170.

[3]) Der Vergleich von Lauranas Baptista Sforza mit anderen Abbildungen dieser Fürstin berührt das dornigste Gebiet der Kunstforschung, die Ähnlichkeitsfrage. Außer dem Bilde Pieros della Franceska, das unzweifelhaft Baptista darstellt, will Schmarsow (Melozzo. S. 80) in der Gottesmutter der Brera (Saal XXII), die früher dem Fra Carnevale, jetzt ebenfalls Piero zugeschrieben wird, die Züge unserer Fürstin erkennen. Budinich (Pal. Ducale. S. 125) findet aber nicht die geringste Ähnlichkeit mit dem Uffizienbilde. — Ferner:

Wie gebräuchlich ein solches Verfahren war, ja, daß man häufig Erzabgüsse unmittelbar nach der Maske selber herstellte, ist ja neuerdings im Anschluß an Vasaris Bemerkung darüber mehrfach dargelegt worden, und die Tatsache, daß man heute die „Ginevra Cavalcanti" im Bargello[1]) dem Donatello absprechen muß, nur auf diese Erkenntnis zurückzuführen.

Will man dies nicht zugeben, so muß untersucht werden, ob Franz Laurana sich nachweislich am Hofe Friedrichs in Urbino oder Gubbio, was für unseren Fall allein in Frage kommen kann, aufgehalten hat.

Der Gedanke, Franz möchte für Friedrich von Urbino tätig gewesen sein, wie es in so hervorragender Weise Luzian war (den wir 1465[2]) dort wissen), ist sehr verführerisch, und ich gestehe, daß ich ihm lange Zeit mit besonderer Vorliebe nachgegangen bin und mir redliche Mühe gegeben habe, alle Spuren, die in diese Richtung deuten, zu seinen Gunsten zu verfolgen. Um dieselbe Zeit, da Luzian in Urbino am „schönsten Schloßbau der Welt" arbeitet, verfertigt Franz das Brustbild der Gemahlin seines Bauherrn: was wäre natürlicher, als daß dies eben in Gubbio oder Urbino selbst geschehen sein mußte?! Liegt es nicht außer-

---

auf der Communione degli Apostoli in der Galerie von Urbino (No. 13) des Justus von Gent befindet sich das Bildnis Friedrichs, und in der Tür erscheint eine trauernde Frauengestalt mit dem kleinem Guidobaldi: ist diese Frau Baptista oder eine Wärterin? Dem Alter des Knäbchens nach muß das Bild im Jahre 1473 entstanden sein. (Budinich, Pal. duc. S. 19.) Am 25. X. 1474 erhält Justus sein Geld für die Tafel (Schmarsow, Melozzo S. 95.) — Auf den vier erhaltenen Tafelbildern aus der fürstlichen Bücherei in Urbino (zwei in Berlin 54 und 54 A, zwei in London 755 und 756) des Melozzo (Schmarsow S. 85) befinden sich a) auf der Dialektik der knieende Friedrich, der Göttin ein Buch überreichend; b) auf der Sternkunde: Graf Oktavian Ubaldini, der Vertraute und Hausgenosse Friedrichs; c) auf der Musik: Konstanz Sforza, Baptistas Bruder, der seinem Vater Alexander 1473 in der Regierung des benachbarten Pesaro gefolgt war; d) auf der Rhetorik: ein unbekannter Jüngling. Wen aber stellen die Frauen und Jungfrauen dar? Schmarsow hebt (S. 90) hervor, daß die Tracht der sinnbildlichen Frauen der Wirklichkeit nachgemalt sei, auch die Köpfe einen gemeinsamen Zug von Familienähnlichkeit zeigten, mit einem Wort, daß wir es mit Bildnissen zu tun haben. Ist dies der Fall, und sehen wir in den Männern Friedrich selbst und seine nächste Umgebung, so werden die Frauen diesem Kreise erst recht entstammen müssen. Die Sternkunde ist als ältere Frau dargestellt: sie kann als Bildnis der Baptista nicht in Betracht kommen. Vielleicht ist sie die Gemahlin Oktavians. Bleiben die Dialektik mit Friedrich, die Musik und die Rhetorik. Für erstere dürfen wir ein Bild der Baptista ohne Bedenken annehmen. Und da um die Zeit, in der die Bilder entstanden sind, 1474—76 (vom Herbst 1473 bis Ende 1476 ist Melozzo in Urbino, Schmarsow S. 94), die ältesten Töchter beide nicht unter 14—15 Jahren waren, so stimmt auch dies nicht übel mit den jugendlich schönen Gestalten der jungen Göttinnen, in denen wir Johanna und Elisabet von Montefeltre erblicken möchten. (Da es sich um die sieben freien Künste handelt, vier aber auf diese Weise besetzt wären, so kämen nur noch die drei weiteren Töchter Friedrichs Agnesina, Konstanze und Violante in Betracht, die allerdings recht jugendlich ausgesehen haben müssen.) Daß in dem von Melozzo verewigten Kranze blühender Töchter die so früh heimgegangene Mutter nicht fehlen durfte, ist um so erklärlicher, als Friedrich sich offenbar nicht genug tut, sie in der Kunst festzuhalten. Es ist auch nicht schwer, eine Ähnlichkeit zwischen Muttern und Töchtern einerseits, und die zwischen der Dialektik und dem Brustbilde anderseits zu entdecken. Übrigens ist ihr Bildnis das sympathischste von allen. —

[1]) I. Stock. No. 25. Gottschewski, Kunstchronik 1905/06. Spalte 221 weist in überzeugender Weise die Ähnlichkeit mit Katarina Sforza nach. Auf die Frage wird bei den „Masken" Lauranas zurückgekommen sein:

[2]) Budinich, Il palazzo ducale d' Urbino. Trieste 1904. S. 60.

ordentlich nahe, in diesen Künstlern mit dem gleichen Familiennamen, die beide in ihrer Art eine hervorragende Stelle in der Geschichte der Früh-Auflebung einnehmen, beide lange Zeit im Dunkel tiefster Vergessenheit ruhten, beide von Vasari nicht genannt werden, nahe Verwandte, wohl gar Brüder zu erblicken? Aber wir haben schon gesehen, daß jeder Beweis dafür fehlt. Nicht einmal so viel können wir mit einiger Wahrscheinlichkeit feststellen, daß beide Künstler jemals zusammengekommen wären. Auch Santi, der brave Sänger des großen Friedrich von Montefeltre, erwähnt ihn weder mittelbar noch unmittelbar mit einer Silbe, und das ist um so auffallender, als er Luzian in seiner glänzend holprigen Art sehr ausführlich preist:

Et l'architetto a tutti gli altri sopra
Fu Luzian Lauranna, uomo eccellente
Che nome vive, benche morte el cuopra,
Qual cum l' ingegno altissimo e possente
Guidava l'opra col parer del Conte,
Che a cio el parer havea alto e lucente
Quanto altro signor mai, e le voglie pronte
E ragione e, che l' ottimo architetto
Sia quel che al spendere apre l'aureo fonte.
Et per ornarla ben d' ogni diletto
Tirò de tutta Italia i più famosi
Intagliator' de marmi.[1]

Würde er unter diesen „intagliator' de marmi" wohl unsern Franz vergessen haben, wenn er wirklich mit Luzian zusammen in Urbino gearbeitet hätte? Würde er ihn vergessen haben, als er in langen rührenden Klagen den Tod Baptistas erzählt, deren Bildnis Franz verfertigte? Endlich die dritte dringende Gelegenheit: die Disputa della pittura,[1] in der er auch Ambrogio Barocci von Mailand, den Verfertiger der „mirabil fogliami" der Schloßtüren von Urbino[2]) mit sechs Versen bedenkt, — auch sie geht vorüber, ohne daß auf Franz Laurana auch nur angespielt würde.[3]

Ebenso wenig erwähnen ihn Porcellio de' Pandoni, der die Schönheiten des Urbiner Schlosses in seiner 1474 geschriebenen Feltria in lateinischen Hexametern besingt,[4] noch Joh. Anton Kampano († 1477), der die Gewebe mit dem trojanischen Kriege preist, welche die Säle des Schlosses schmücken, „ein herrliches

1) Ebendort Kap. 96. Strofe 94 ff.

2) Budinich, Urbino. S. 81 ff.

3) Wenn auch Justus von Gent nicht erwähnt wird, so hat das besondere Gründe, vgl. Schmarsow, Melozzo da Forli. S. 96. — Übrigens kann man sich auch im Hinblick auf das Todschweigen Luzians des Gedankens nicht erwehren, daß das Italien der 1400 auf fremdländische Künstler nicht ohne Neid und Eifersucht herabblickte.

4) Schmarsow, Melozzo da Forli. Berlin und Stuttgart. 1886. S. 75.

flandrisches Werk italienischer Meister", noch Sulpizio Verulano, Antonio da Mercatello,[1] Baltasar Kastiglione. Auch Bernardino Baldi nicht, der uns 1587 die schönste und ausführlichste Beschreibung des Schlosses liefert.

Alles dies deutet, wenn auch nur im verneinenden Sinne, darauf hin, daß Franz Laurana nicht in Urbino oder Gubbio war, sondern daß er sein Bildnis der Baptista Sforza in Neapel anfertigte. Kommt nun hinzu, daß sich nirgends die geringste Spur seiner Tätigkeit im Lande Friedrichs nachweisen läßt, so muß man wohl darauf verzichten, ihn damit in Verbindung zu setzen, zumal auch die Zeit bis zu seiner zweiten und endgültigen Übersiedelung nach Frankreich in Neapel genügend ausgefüllt erscheint.

Man könnte nun darüber zweifelhaft sein, ob denn Lauranas Werk jemals nach Urbino gekommen ist. An und für sich hat die Annahme, es könnte ja als Geschenk Friedrichs an König Ferdinand in Neapel verblieben sein, nichts Außergewöhnliches. Einen unmittelbaren Beweis für das eine oder andere gibt es nicht. Insbesondere sagt auch der Reimschmied Francesco oder Feltresco Merkatello, gen. il Temperanza[2]) nichts von unserem Brustbilde. Auf Blatt 23a[3]) spricht er ganz allgemein von den Skulpturen des Schlosses und dessen dekorativer Ausstattung. Wohl werden Silber- und Goldgeräte erwähnt, die Gewebe mit den trojanischen Kriegsbildern beschrieben,[4]) die Türrahmen, die Einlegarbeiten aus Holz, der Garten mit seinen zahlreichen Standbildern, — aber kein Wort von Baptista!

Freilich, war das Brustbild jemals dort, so konnte es schon sehr frühzeitig der Verschleppung anheimfallen. Denn schon bei Gelegenheit des verräterischen Überfalles von Urbino durch Zäsar Borgia in der Nacht vom 20. auf 21. Juni 1507 wurde das Schloß ausgeplündert. Zwar hatte er seinen Soldaten strengsten Befehl gegeben, nicht zu rauben, dies aber offenbar nur zu dem Zweck, um es selber ungestört tun zu können.[5])

Nach alledem ist festzustellen, daß es unmittelbare Beweise auch nicht einmal dafür gibt, daß unsere Büste jemals in Urbino war. Nur ein mittelbarer, wenn auch der Natur der Sache nach nicht besonders stark begründeter Nachweis dafür

---

[1]) Schmarsow: um 1480.

[2]) Hs. Vatic., Urb. lat. 785, 1480. Einige Auszüge bei Schmarsow, Melozzo. S. 353 ff.

[3]) Schmarsow S. 356:

Poi qualche cosa me torna a memoria
De quel ch' ha facto ciaschun scarpellino,
Che contra tutti han sempre victoria,
Re de' maestri, ciaschun Fiorentino, —
De petre han lavorate tali intagli
Che chi li guarda par che gli occhi abagli.

[4]) Gallo Galli bei Colucci, Antichità picene 1794. XXI. S. 76 (Schmarsow, Melozzo. S. 81 Anm. 6.)

[5]) Baldi, Guidobaldi I 249.

ist vorhanden. In seinem vortrefflichen Aufsatze über Dominik Rosselli[1]) weist v. Fabriczy nach, daß dieser Meister im Jahre 1476 nach Urbino übersiedelt, wo er etwa 4 Jahre bleibt, bis wir ihn 1479 oder 1480 in Fossombrone tätig finden. Dort fertigte er eine Altartafel im Dom an, auf der sich eine Muttergottes befindet. „Für die heilige Jungfrau drängt sich eine gewisse Ähnlichkeit mit der Büste Baptista Sforzas († 1472) . . . in allen angeführten Besonderheiten, außerdem aber auch in den gesenkten Augenlidern der halbgeöffneten müden Augen auf. Da sich das Werk zu jener Zeit im Schlosse von Urbino befand,[2]) mag ja Rosselli aus ihm die Inspiration für seine Madonna geschöpft haben." Jedenfalls kann man schließen: war Rosselli das Werk bekannt, so dürfte er es in Urbino gesehen haben.

Fassen wir zusammen, so ergibt sich, daß das Brustbild der Baptista Sforza ein vermutlich um 1474 von Laurana nach einer Totenmaske gefertigtes Werk ist, von dessen weiteren Schicksalen wir vorläufig sichere Nachrichten nicht besitzen. Der künstlerische Genuß, den es darbietet, ist nicht eben groß. Das erklärt sich aber z. T. wenigstens aus den Umständen, unter denen es entstand — und dem Realismus einer Totenmaske stand Laurana ganz hilflos gegenüber —, dann aber auch aus dem Mangel der Bemalung und der recht ungünstigen Aufstellung.

3. DIE MARIETTA STROZZI-SCHICKLER.

(Abb. 54, 1).

Unter den von Bode angeführten Werken, die nach ihm in Urbino entstanden sind und Franz Laurana gehören,[3]) befindet sich auch die einer „unbekannten Frau beim Baron Schickler, die aus Urbania stammt".[4]) Sie ist, soweit mir bekannt, noch nirgends näher besprochen,[5]) ist aber insofern von größerer Bedeutung, als sie uns mitten in die Marietta Strozzi-Frage hineinführt. Denn sie stellt der Ähnlichkeit nach mit der Büste im Strozzi-Hause und den damit zusammenhängenden

[1]) Berl. Jahrb. XIX (1898.) S. 1 ff.

[2]) Woher stammt diese Nachricht?

[3]) Florentiner Bildhauer S. 228. Bode stützt seine Ansicht, daß Laurana in Urbino gewesen sein müsse, auch auf die bauliche Einrahmung der Mastrantoniokapelle in Palermo und die Hintergründe dort und in Avignon. Alles das finde sich „in der Kunst des nördlichen Umbriens, namentlich in den Gemälden des Piero degli Franceschi", und der Hintergrund in Avignon sei dem Schloß in Urbino ähnlich. Auf diese Frage kommen wir bei Besprechung der Kreuztragung zurück. Wenn aber Bode den Aufenthalt Lauranas in die Zeit von 1466—68 einschiebt, so war ihm die Urkunde di Marzos über Partanna und Schacka noch nicht bekannt. Darnach fällt auch die Annahme, die Büste Baptistas sei um diese Zeit entstanden, wogegen übrigens schon das Alter der Dargestellten sprechen würde. — Berl. Jahrb. IX (1888) S. 226.

[4]) Paris, Place Vendôme 17.

[5]) Müntz, der (Renaiss. II Paris 1891. S. 35. Anm. 1) darauf hinweist, daß er zuerst (Chron. des Arts 1881. S. 111) in dem Laurana der Schaumünzen den von Neapel und Palermo erkannt habe, macht auch im Zusammenhange mit der Beatrix-Berlin, damals noch Marietta Strozzi genannt, auf die Schicklerbüste zu erst aufmerksam. Er glaubt aber bei der ersteren offenbar nicht an Laurana, will die Sache gründlich untersuchen, ist aber nicht damit zu Ende gekommen.

in Berlin und Paris offenbar diese dar. Aber eine ganz seltsam entwickelte: der Kopf ist jugendlich geblieben, ja jugendlicher, als die wahre Marietta in Berlin, der Körper aber hat sich zu frauenhafter Üppigkeit entfaltet. Und Marietta war doch Zeit ihres Lebens so furchtbar mager und knochig!

Ist dies schon auffallend, so ergab eine nähere Prüfung des Werkes noch mehr des Seltsamen. Der Marmor, der noch vor wenigen Jahren nur die leichten Flecken des Alters zeigte, die das von der Verschiedenheit der Dichte des Marmors bedingte Eindringen der Wachsglätte verursacht, nahm von Jahr zu Jahr an Fleckigkeit zu, und heute ist sie von einer Stärke und Ausdehnung, die keinen Zweifel darüber läßt, daß sie ihr Dasein dem Bemühen nach einem künstlichen Altern der Büste verdankt. Ist die Arbeit schon dadurch fast ungenießbar geworden, so erhöht sich dies Gefühl in beunruhigender Weise, wenn man nach der Hand Lauranas forscht. Freilich ist da der schlichte, allzu schlichte Sockel, der sogar ganz ohne Profilierung geblieben ist, und abgeschnitten sitzt die Büste darauf. Aber diese ist von einer Plumpheit und Klobigkeit, daß sie wohl dazu dienen kann, die Trefflichkeit lauranischer Arbeit ins helle Licht zu stellen, nicht aber dazu, seine Hand daran nachzuweisen. Der dicke Busen ist rund wie ein Holzklotz hingestellt; die feinen Linien des Ausschnittes im Kleide sind zu ungeschlachter Roheit geworden. Dabei findet sich die Halsgrube, die Laurana seiner Art gemäß, nur flach andeutet, plötzlich ganz naturalistisch ausgeführt. Der Mund — ein Meisterstück bei der Marietta Desiderios — ist hier ein totes, völlig ausdrucksloses Stück Arbeit, die Nase plump, und die Augen haben zwar von der Baptista Sforza die allgemeine Formengebung, aber die unteren Lider sind z. B. wieder ganz naturalistisch geworden, und der Ausdruck ist von einer Alltäglichkeit, die mit der feinen Zurückhaltung Lauranas nicht das Geringste zu tun hat. Auch das Haar sucht Laurana nachzuahmen; es ist in seiner Art gestrichelt, aber völlig tot und geht ganz sinnlos wie am Kopf auch in den Nacken, wo unser Meister seine Krauslocken anbringt. Auch eine Mütze findet sich, aber von welch roher Arbeit! Und was für ein abscheuliches Band liegt um den Kopf und geht bis tief in den Nacken herab!

Mit einem Worte, wir haben es mit einer ungeschlachten Fälschung zu tun, die einige Züge von den Büsten der Marietta Strozzi borgend die Art des Franz Laurana nachmacht. Wie das bei derartigen Dingen selbstverständlich ist, geht es über einige Äußerlichkeiten nicht hinaus, die allerdings nur so lange täuschen können, wie man in das Wesen lauranischer Kunst nicht tiefer eingedrungen ist. Die Grundlage lauranischer Plastik ist eine durchaus scharfe und daher niemals so falsche Naturbeobachtung, wie sie an der Schicklerbüste zutage tritt. Wenn wir Laurana die genaue Kenntnis des menschlichen Körpers von innen heraus nicht zuzusprechen vermochten, so bildet eben dieser Mangel die Grenze seines Könnens. Anderseits entfernt er sich auch dann, wenn er in der Stilisierung bis ans äußerste geht, d. h. wenn er alle Formen auf die denkbar einfachsten Flächen und Linien zurückführt, niemals von der gut beobachteten Wirklichkeit, und daher

kommt es, daß alle seine Bildwerke immer noch lebendig genug sind, zugleich aber ihren ganz eigenen Reiz in der Keuschheit, Einfachheit und Reinheit seiner Linien besitzen. Auch wenn bei ihm die Linie gerade, die Fläche ganz eben zu sein scheint, so stellt sich bei näherer Prüfung doch heraus, daß dies eben nur scheinbar und noch genügend Naturwahrheit vorhanden ist, um uns zu vergewissern, daß wir es mit einem trefflichen Künstler zu tun haben, nicht aber mit einem Stümper, wie ihn die rohen Formen der Schicklerbüste verraten.[1])

4. DIE GOTTESMUTTER DER BARBARAKIRCHE IN NEAPEL.

(Abb. 36, 2)

Unterm 26. März 1474 kehrt Franz Laurana noch einmal in den Rechnungsbüchern von Neapel wieder und zwar als Verfertiger einer Gottesmutter, die über der Eingangspforte der Barbarakirche im Hofe der Neuen Burg Platz finden sollte.[2]) Sie ist dort noch heute vorhanden. Die Pforte selbst soll von Fortimany aus Maljorka stammen, dem Nachfolger Peter Martins von Mailand, der schon seit 1469 am Ausbau der Barbarakirche beschäftigt ist und „von Ende 1470 bis Mitte 1474 im regelmäßigen Monatssolde des Königlichen Hofes" steht.[3]) Dagegen verrät die Gruppe der Gottesmutter mit einem Kor von zwölf singenden Engeln in dem Halbmondfelde über der Tür so deutlich florentinische Arbeit, daß

[1]) Da Bodes Name mit diesem Werke verknüpft ist, halte ich es für meine Pflicht, hier anzuführen, daß er mir gegenüber auch zuerst und rückhaltlos das Wort Fälschung ausgesprochen hat, nachdem ihm einige große Fotografien vom Besitzer des Werkes zur Verfügung gestellt waren. Bei der Zurückhaltung, die man in derartigen Dingen mit Recht beobachtet, würde ich ohne Bodes entschiedenes Urteil wohl zu einer Ablehnung Lauranas und der Feststellung, daß wir es mit einem sehr minderwertigen Werke zu tun haben, gekommen sein, schwerlich aber zu dieser allerdings völlig gerechten Verurteilung. Mit anderen Worten, das Verdienst, die Schicklerbüste als moderne Fälschung erkannt zu haben, gebührt Bode. — Im Zusammenhang mit dieser Frage, die mich zu einer vergleichenden Untersuchung aller Desiderio zugeschriebenen Werke und insbesondere der Mariettabüsten führte, möchte gestattet sein, darauf hinzuweisen, daß auch die Unbekannte im Bargello (ungenügend abgeb. bei Bode, Flor. Bildh. S. 216) ein „faux air" der Marietta hat. Dieser Umstand, die Anordnung des Haares, die eingegrabenen Augensterne und noch manche andere Dinge bringen mich zu der Ansicht, daß auch dies Werk mit Desiderio nichts zu tun hat, wie denn ja auch Bode die Beteiligung eines Gehilfen vermutet. Sie muß aber wohl noch weiter von einer Meisterwerkstatt wie der des Desiderio abgerückt werden!

[2]) v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XX (1899) S. 30. Repertor. XX (1897) S. 117.

26. III. 1474. Franz Laurana („Francisco Laurano") Bildhauermeister, für ein Standbild der Muttergottes mit dem Kristkinde auf dem Arme aus Marmor: dasselbe ist über der Pforte der Kapelle der Neuen Burg aufgestellt worden . . . . 50 Duk.

20. IV. 1474. Meister Mattäus Fortımany für eine gleiche als Vorschuß gezahlte Summe von . . . 6 Karlinen für den Transport des Marmorstandbildes der Muttergottes, das über der Pforte der Kapelle der Neuen Burg aufgestellt ist . . . . 3 tarì.

Die (etwas flaue) Fotografie wurde mir liebenswürdigerweise von Dr. Burger überlassen.

[3]) v. Fabriczy, Berl. Jahrb. XX (1899) S. 19. Ders. Repertor. XX (1897) S. 119.

Schulz[1]) dafür nach Vasari Julian Majano in Anspruch nimmt. Vielleicht kommt hier die Rossellinowerkstatt, insbesondere auch Mattäus Pollajuolo, den wir um diese Zeit in Neapel beschäftigt wähnen,[2]) in Frage.

Unsere Gottesmutter, die sich über der Tür in einer Muschelnische auf einem doppelten, erneuten Sockel erhebt, ist von den Unbilden des Alters sehr arg mitgenommen und befindet sich in einem stark verwitterten Zustande. Der rechte Arm der Heiligen Jungfrau und der rechte des Kindes sind erneut. Sie läßt auf den ersten Blick Laurana nicht vermuten, namentlich erscheint der gesenkte dicke und rundliche Kopf der Jungfrau nicht ganz seiner Art zu entsprechen. Indes mag dies mit dem Modell, und die allgemein größere Weichheit und Flüssigkeit der Formen mit dem Zustande zusammenhängen, in dem das Werk sich befindet. Immerhin läßt die wenig sorgfältige Art der Ausführung den Schluß auf Werkstattarbeit zu. Tracht, Haltung und Bewegung des Kindes (bis auf den ergänzten rechten Arm!) entsprechen der Gottesmutter von Schacka. Nur der rechte Arm ist wie schon bei den späteren sizilianischen Gottesmüttern herabgerückt und freier geworden. Der kurze lauranische Oberarm ist aber hier vorhanden. Ebenso sitzt das Kind freier und tiefer, aber die verkrüppelten Füße kleben noch immer. Die linke Hand unter dem Kinde hat lauranische Schlankheit, dagegen seltsamerweise die schmalen, die Spitzen nicht deckenden, eingeritzten Nägel der Gajiniwerkstatt. Die Augenlider sind gesenkt, die Öffnung schmal, und es scheinen auch bei den in stumpfem Winkel zu einander stehenden Augen keine Sterne angedeutet zu sein. Der Faltenwurf zeigt durch die Querfalten der rechten Hüfte den Fortschritt gegenüber Schacka; der Knick des Kleides am Boden ist zum Teil infolge des schlechten Zustandes des Werks wenig ausgeprägt. Das Kristkind ist ganz bekleidet und hat den dicken Kopf der lauranischen Kinder. —

Über den künstlerischen Wert läßt sich bei dem verwitterten Zustande der Arbeit ein sicheres Urteil nicht abgeben. Daß die Kunst Lauranas in unmittelbarer Berührung mit der toskanischer Meister, die um diese Zeit in Neapel festen Fuß fassen, leidet, ist nur zu begreiflich; und vielleicht waren es nicht allein der Mangel an Aufträgen, sondern auch das Gefühl, neben den Toskanern nicht bestehen zu können, was unsern Meister zum letzten Male auf die Wanderschaft und in die Fremde treibt, wo seine Kunst noch keinen ernstlichen Wettbewerb zu befürchten hat.

Er wendet sich von Neapel wieder nach Frankreich zurück, wo er in Marseille die letzten umfangreichen Aufträge seines Lebens erhält.

---

[1]) Denkmäler, III. S. 124. Vgl. Rolfs, Neapel II. S. 50 ff.

[2]) Vgl. S. 236 ff.

VII.

ZWEITER AUFENTHALT IN FRANKREICH.

1. DIE LAZARUSLAUBE IN MARSEILLE.

(Abb. 55—59.)

Als gereifter Mann, ein Fünfzigjähriger, betritt Laurana zum zweiten Male französischen Boden, um dort nach einem weiteren Vierteljahrhundert die letzte Ruhe zu finden: nach einem rastlosen Leben, fern von der Heimat, das ihn über einen großen Teil der damaligen Kunstwelt der romanischen Völker führte. Die Grundzüge seiner Kunst liegen nun fest; wir werden keine neuen Seiten daran mehr erleben, und weniger als je himmelstürmende Gedanken mehr erwarten dürfen. Es ist die Zeit der Reife; und der langsame Arbeiter, als den wir uns Laurana zu denken lieben, wird, was ihm noch an Aufträgen zuteil wird, mit bedächtigem Eifer und wie immer unter kräftiger Hilfe seiner Werkstatt zu Ende führen. Man hat auch unseren Meister gern mit dem kunstliebenden König Renat in Verbindung gebracht, wie man denn annahm, dieser König habe in der Weise den fürstlichen Gönner der Kunst gespielt, wie die Herzöge und Grafen in Italien. Umfangreiche Arbeiten irgendwelcher Art hat er aber weder Peter Martin noch Franz Laurana zugewandt: nur die neue Kunst der Schaumünzen, die man in Frankreich noch nicht kannte, und die auf so bequeme Weise den Ruhm der Fürsten und Gönner auf der Nachwelt zu bringen vermochte, hatte er durch jene Italiener bei sich eingeführt. Im übrigen, scheint es, lag ihm der antike Stil gar nicht, und sein erhaltsamer Geist zog die überlieferte Gotik noch immer vor. Wenigstens bezeugt dies sein Grabmal, das in Angers stand, und für das er selbst zu seinen Lebzeiten die umfangreichsten Bestimmungen traf. Es war im engsten Anschluß an die spätfranzösische Gräbergotik gehalten, und doch war Laurana im Lande, hatte sich mit der Lazarushalle in Marseille neue Lorbern verdient und von Renat selber den einzigen größeren Auftrag, nämlich die Kreuztragung von Avignon erhalten. Wenn er nicht ihn mit seinem Grabmal betraute, so war

neben der schon seit 1450 begonnenen Ausführung des Werks[1]) der innere Grund der, daß der König für die Kunstübung, wie sie Italien in schnellem Siegeslaufe gegen die Gotik gewonnen hatte, innerlich keine Neigung und kein Verständnis hatte.

Auch der Auftrag für die Lazaruslaube ging nicht vom König, sondern vom Kapitel der dem Lazarus geweihten Kirche in Marseille aus.[2]) Schon 1475 dachte es daran, dessen Schrein auszuschmücken oder ihm einen neuen Altar zu erbauen. Denn in einem ersten Testament vom 28. August 1475 vermacht Jakob von Remesan, ein reicher Kaufmann der Stadt und Haushofmeister des Königs Renat, sowie einer der von der Stadt mit den Bauverhandlungen über die Lazaruskapelle Betrauten, die Summe von fünfzig Gulden für den einen oder anderen Zweck nach Wahl des Kapitels und Vorstehers.[3]) Es scheint, daß man sich erst nach längeren Verhandlungen zu dem Bau der Doppellaube entschlossen habe, denn ihr Reichtum an bildnerischem und dekorativem Schmuck bedingt mehrere Jahre der Ausführung, und die Urkunde vom 14. Mai 1483, auf die wir noch zurückkommen, spricht von verschiedenen Vereinbarungen, welche die von der Stadt damit betrauten Abgeordneten Jakob von Remesan und Peter Imbert mit „Me François Loreana, sculptor ymaginum, habitant de Marseille"[4]) getroffen hätten. Unterm 11. November 1477 erscheint Laurana in Marseille als Zeuge mit seinem Schwiegervater „Gentile, le vieux peintre de cette ville"[5]). Dies ist die erste sichere Familiennachricht, die wir von unserm Meister haben. Wir erfahren also, daß er verheiratet war, und da wir außerdem wissen (S. unten), daß er zwischen 1477 und 1483 seine Tochter Maragde dem Maler Johann de la Barre von Avignon zur Frau gibt, so muß er mindestens etwa 15—20 Jahre vorher geheiratet haben. Seine Ehe würde dann in die Zeit seines ersten Aufenthaltes in Frankreich fallen. Sein Schwiegervater wird als aus Neapel gebürtig bezeichnet, der nach Marseille übersiedelte. Dort kommt er von 1456 bis 1478 vor,[6]) und verheiratete seine andere Tochter Orsina 1456 an den ebenfalls aus Neapel stammenden Goldschmied Johann Alaupia (Alopa),[7]) der seit 1449 in Mar-

[1]) Lecoy de la Marche, Le roi René. Paris 1875. I. 99 ff.

[2]) Wir sind für die Geschichte unsers Kunstwerks auch heute noch auf die Angaben, die der Dr. L. Barthélemy in seinem vortrefflichen Schriftchen François Laurana auteur du monument de Saint Lazare. Marseille 1885, macht, angewiesen. Unser Wunsch, die dort nur angegebenen und inhaltlich sehr kurz erwähnten Urkunden im Wortlaute mitteilen zu können, hat sich leider nicht verwirklichen lassen. Der Inhalt der Schrift Barthélemy's wurde zunächst der Akademie von Marseille mitgeteilt. Darüber berichtet L. Brès, Courrier de l'Art. No. 50. III. 13 décembre 1883. Vgl. ferner Giry, Notes sur l'influence artistique du roi René. 1875. — Bode, Berl. Jahrb. IX. 223. — Unsere Gesamtansicht (Taf. 55) ist nach Barthélemy's Zeichnung, da uns eine fotografische Aufnahme von dem Ganzen aus technischen Gründen mißlang.

[3]) Dr. Barthélemy. S. 5: Prot. de J. Dollières, M. de Laget.

[4]) Barthélemy S. 9.

[5]) Barthélemy, S. 12: Prot. de Me Darnety, Me de Laget.

[6]) Barthélemy S. 12.

[7]) Ein Franz Alopa wird in Neapel mehrfach als Maler erwähnt: unterm 27. VIII. 1455 erhält

seille ansässig war. Wir haben also die Wahl, Laurana sich vor 1456, d. h. vor Gentiles Übersiedlung nach Marseille, in Neapel, oder nach 1461, d. h. nach Lauranas Übersiedlung nach Frankreich, in Marseille verheiraten zu lassen.

Im Jahre 1479 ist der Bau, wie ja zu vermuten war, im Gange, denn eine Urkunde vom 4. Januar 1479 belehrt uns darüber, daß Tomas von Komo, der als Sumalvito später in Neapel berühmt gewordenen Verfertiger der Dom-Unterkirche, hier „sculptor lapidum operis capelle beati Lazari" genannt, als Zeuge bei einem Landverkauf auftritt.[1]) Laurana hatte sich mit ihm vereinigt, wie das seine Gewohnheit war. Unterm 7. Mai 1479 quittiert ein Notar von Avignon im Namen Lauranas, „talhator ymaginum," über die Summe von 600 Talern für seine Arbeiten in der Zölestinerkirche zu Avignon,[2]) woraus zu schließen ist, daß er noch in Marseille ansässig war. Das Geld für die Lazaruslaube wurde offenbar zum Teil von der Stadt selbst aufgebracht, denn unterm 5. Januar 1481 läßt der Kanonicus Noffrid Boniface durch den Konsul Johann Cartier dem Rat die Bitte überreichen, den Steuereinnehmer für die Salzgefälle, dessen Anstellung am 20. Januar abläuft, auf seinem Posten zu lassen, weil die Erhebung dieser Steuer den Bau der Lazaruskapelle anginge: „quia dicta gabella salis interest operi fabrice capelle beati Lazari."[3]) Im gleichen Jahre scheint aber auch der Bau, der die Jahreszahl 1481 trägt, zum Abschluß gekommen zu sein. Allein, wie es gar häufig zu geschehen pflegt, man konnte sich über die Zahlung mit den Künstlern nicht einigen, und es scheint zu einem Rechtsstreit darüber gekommen zu sein. Offenbar handelt es sich um eine Forderung Sumalvitos; denn die wichtige Urkunde vom 14. Mai 1483 berichtet uns, daß Franz Laurana vertragsgemäß 800 Gulden für sein Werk zu fordern hatte. Auf Grund dieses Vertrags quittiert er nun dem Vorsteher der Kirche de la Major, Johann de Cuers über die Summe von 86 Gulden 8 Gros und 3 patats, welche Summe er dann sofort Me Thomas de Somoelvico auszahlt. Dieser wird ebenfalls als Bildhauer bezeichnet, der an demselben Werke gearbeitet und, da man ihm nicht genügende Zahlung geleistet, sich an das Episkopalgericht gewandt habe, um sein Recht zu bekommen. Me Tomas quittiert nun seinerseits und verzichtet auf alle weiteren Forderungen. — Laurana war auch jetzt noch in Marseille ansässig. Am 2. September 1482 stellt er, der „artifex ymaginum", seinem Schwiegersohn Johann de la Barre in Avignon eine Vollmacht zum Eintreiben von Schulden aus.[4]) Zum letzten Male wird sein Name am 27. Mai 1483 in Marseille erwähnt (und wir erfahren nicht, in welchem Zusammenhange es geschieht): von

er Zahlung für kleine Fähnchen zur Verzierung des Backwerks für das große Osterfestmahl, das Alfons den Baronen des Reiches gibt. Am 31. III. 1456 erhält er mit Lionardo da Bisuskio und anderen Malern Zahlung für 920 Standarten und Banner mit dem königlichen Wappen zum Schmuck des Kuchenwerks für ein anderes Festmahl des Königs. Filangieri, Documenti V. 13.

1) Barthélemy S. 11. Prot. de Me Darnety. Me de Laget.

2) Barthélemy S. 12. Reg. B. 2486. Arch. des Bouches du Rhône.

3) Barthélemy S. 10. Reg. des délibér., Arch. municip.

4) Barthélemy S. 12.

diesem Tage an verschwindet sein und seines Schwiegervaters Gentile Name in den Urkunden der Hafenstadt.[1]) Laurana war nach Avignon übergesiedelt. —

Aus diesen Daten ergibt sich, daß man im August 1475 den Bau der Lazaruslaube noch nicht begonnen hatte, daß er aber 1481 vollendet war. Vermutlich wurde man erst im Laufe des Jahres 1475 darüber einig, in welcher Form man die Gebeine des Heiligen von Marseille ehren wollte. Dann wird Franz Laurana seine Entwürfe vorgelegt haben, und man schloß darüber die verschiedenen Verträge, von denen die Urkunde des 14. Mai 1483 spricht. Man hat den Eindruck, als ob der Bau nicht ohne allerlei Schwierigkeiten vor sich gegangen sei, wie es ja auch der Fall zu sein pflegt, wenn der Künstler es mit einer Vielheit von Bestellern zu tun hat. Der unheitliche Karakter des Werkes selbst wie auch der sich anschließende Streit über die Zahlung von 86 Gulden an Sumalvito stimmen mit diesem Eindruck überein.

Für den Bau selber die Jahre 1476—1481 anzunehmen, erscheint vielleicht etwas lang. Allein in dieselbe Zeit fällt ja auch Lauranas Kreuztragung von Avignon, die ihn sicherlich sehr in Anspruch genommen haben wird. Auch stellen wir uns den Meister als einen etwas bedächtigen und langsamen Arbeiter vor. Da er nun seine letzte Beatrixbüste 1475 in Neapel angefertigt haben wird, so würden wir die Übersiedlung nach Marseille und den Beginn der Arbeiten dort in das gleiche oder den Anfang des nächsten Jahres setzen, und erhalten so eine ununterbrochene Folge der Jahre seines Wirkens.

Die Vermittlung des Auftrages selbst und Lauranas Entschluß, noch im Alter von 50 Jahren Italien zu verlassen, werden wir uns ohne Zwang durch den in Marseille ansässigen Schwiegervater Gentile erklären dürfen, der, selber Künstler, in Künstlerkreisen eine bekannte Persönlichkeit gewesen sein wird, hatte er ja auch seine Tochter Orsina an einen Künstler in Marseille verheiratet. Die Übersiedlung Lauranas, der ja ebenfalls Weib und Kind hatte, mit seiner ganzen Werkstatt wird auch nicht wenig Zeit in Anspruch genommen haben. Sie erfolgte gewiß zu Schiff[2]) in der schönen Jahreszeit, und so hat alles in allem genommen der Frühsommer 1476 als die Zeit seines Umzuges nach Marseille alle Wahrscheinlichkeit für sich.

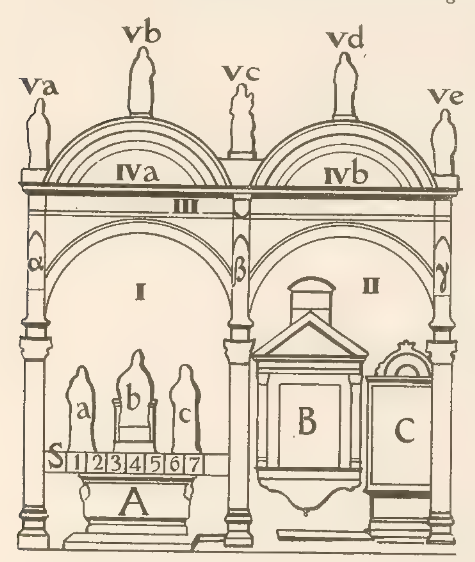
Das von Laurana urkundlich mit Tomas Malvito von Komo, gen. Sumalvito in Marseille ausgeführte Werk befindet sich heute in der alten Lazaruskirche, die in ziemlich baufälligem Zustande an die neue glänzende Hauptkirche der Stadt „de la Major", Groß St. Marien, anstößt und nicht mehr benutzt wird.[3])

[1]) Barthélemy S. 12.

[2]) Wie wir denn seine Reisen von Genua nach Neapel, von Neapel nach Palermo und zurück in dieser Weise verlaufend annehmen dürfen.

[3]) Es hat den Anschein, als ob sie dem Untergange geweiht sei, was lebhaft zu bedauern wäre, nicht nur für eine an alten Denkmälern so arme Stadt wie Marseille, sondern im allgemeinen Kunstinteresse. Außer der Laube Lauranas birgt sie noch eine große schöne Beweinung der Robbia.

Es besteht aus einer doppelten Wandhalle mit runden Bögen, in deren einer Öffnung sich der Altar des Heiligen Lazarus, in der anderen ein Reliquienschrank und ein Grab befinden. Das Gesamtwerk ist ungefähr 6,80 m breit. Jeder Bogen hat einen Durchmesser von 2,94 m und ruht nach Art der Bögen der Pazzikapelle und der Johanniskapelle in Genua nicht auf Seitenpfeilern und Mittelsäule, sondern gegen deren Verlängerung. Die Doppellaube erhält dadurch, wie auch durch die schwachen Pfeiler und Säulen und die zierlichen Profile der Archivolten und des Gebälkes jenen etwas gebrechlichen Karakter, der die unausgeglichene Art lauranischen Bausinns auch hier wiederholt. Zwei flache Bögen, die genau der Bogenöffnung der Lauben entsprechen, bilden die Bekrönung, auf der sich abschließend fünf Standbilder erheben. Das Gesamtwerk besteht also aus 1. dem äußeren Gehäuse; 2. dem Innenwerke. Das Gehäuse bildet die Lauben I und II, den Fries III, die Abschlußbögen IV a und IV b und die Standbilder V a — e. Das Innenwerk zeigt den Altar A mit der Staffel S und den Flachbildchen 1—7; auf A befinden sich die Standbilder a, b, c. In Laube II sehen wir den Reliquienschrank B und das Grab C.



Das Gehäuse. Die Pfeiler rechts und links sind an den sichtbaren Seiten reich verziert, nach vorn mit Arabesken, Trauben und nackten Kindern, nach innen mit naturalistischen Kandelabern, Pflanzen- und Bandwerk (Abb. 59, 1, 2). Der Unterschied im Stil springt sofort in die Augen. Während die Vorderseite eine Hand verrät, die wir bisher im Zusammenhang mit Laurana nicht kennen lernten, eine äußerst saubere, aber etwas trockene und unmittelbar nach antikem Muster gebildete Arbeit, sehen wir an der Seite die naturalistische freihändige Schrift der Gajini-Werkstatt mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit, so vor allem in dem als Stütze verwendeten aufstehenden Blütenkelch, der auch den Fuß des Lesepultes der Mastrantonio-Flachbilder bildete und schon in Genua auftauchte. Pfeiler wie Mittelsäule stehen auf verdoppeltem Sockel. Die den Kapitellen aufgesetzten Stücke führen uns auf die Pazzikapelle zurück und ihre Übersetzung bei

der Johanniskapelle in Genua. Wie dort alle vier Säulen, so ist in Marseille die Mittelsäule mit reichstem Zierat umsponnen: Ähren, Kinder mit Körben, die aus Blüten kommen, Vögel, Granatäpfel alles schlingt sich in sicherer und äußerst gewissenhafter Arbeit um den Schaft. Wer die Unterkirche des Neapler Doms kennt, wird keinen Augenblick darüber im Zweifel sein, daß wir hier Sumalvitos Hand vor uns haben: dieselbe tüchtige, etwas trockene, aber dekorativ sichere Arbeit, steht vor uns; nur ist die regelmäßige Füllung noch etwas leerer und weitläufiger, die Zwischenflächen dehnen sich innerhalb der zierlichen Stengel der Pflanzen und Gläser übermäßig aus.

Die Kapitelle rechts und links bilden geflügelte Engelsköpfe,[1]) die genau so zwischen ihren Flügeln sitzen, wie die der Kassetten der Dom-Unterkirche in Neapel.[2]) Karakteristisch ist dafür die unter dem Kinn hingehende fast ungetrennte Federfläche.

Die Archivolten bieten jene äußerst zierliche, im Verhältnis zum Ganzen etwas schwache Profilierung, die wir bei allen Werken Lauranas, in Genua, Neapel und Palermo finden. Unmittelbar darüber liegt das Gebälk (III). An den Pfeilerfortsätzen befinden sich auf flachen Kragsteinen vor untiefen Muschelnischen die kleinen Standbilder α, β, γ. α steht auf einem Kragstein, der seiner Verzierung beraubt ist. Es ist der Heilige Cannat, der Bischof von Marseille mit seinen Sinnzeichen, zwei Schilfstangen und einem Buche; β auf Kragstein mit Doppelvolute und einer Blume in der Mitte, dessen Typ auf Brunellesko zurückgeht,[3]) ein Heiliger Viktor zu Fuß mit der Lanze in der Rechten; die Linke auf den Schild gestützt, gepanzert, mit schlankem Leibe, dicken Beinen und Knieen, und unförmlichem Kopfe, im Gegensatze zu dem feinen auch in dieser Höhe noch ausdrucksvollen Kopfes des Heiligen Cannat, die schwache Erinnerung an den Heiligen Georg von Or San Michele, für deren Ausführung die Werkstatt des Sumalvito verantwortlich ist. γ stellt den Heiligen Lazarus vor mit einer Kerze über der Schulter als Heiligenzeichen und dem Segelschiff in voller Fahrt, das ihn nach Marseille brachte, am Kragstein. Auch dieser ist von gröberer Formgebung und Werkstattausführung. Doch mag er ebenso wie jener wohl auf den Entwurf Lauranas zurückgehen. Die vier Zwickel werden von eben so viel Wappen ausgefüllt, die von kräftigen Blumenkränzen mit flatternden Bändern umgeben sind. Die Schildform an der Laube I ist von der toskanischen der Laube II abweichend. Das erste Wappen links ist verstümmelt und unkenntlich. Das zweite zeigt auf einem Schilde, dessen oberer Rand wellig gebogen ist, drei in der Mitte durch einen Querbalken getrennte Herzen; es ist das redende Wappen des Vorstehers

[1]) Über die Schulung Sumalvitos ist nichts bekannt. Sie ist in der rein lombardischen Art des Ambrosius von Mailand gehalten, dessen Feinheit und inneres Leben sie nicht erreicht.

[2]) Abb. Rolfs, Neapel II. S. 55.

[3]) Wie denn die Florentiner Doppelvolute von Laurana sehr gern verwendet wird und auch an unserem Denkmal an hervorragender Stelle, nämlich an der Doppelkonsole des Reliquienschrankes B noch einmal vorkommt.

des Doms, Jean de Cuers (coeur). Das dritte Wappen zeigt auf Schrägbalken von rechts nach links drei Adler mit einem Stege von drei Lätzen darüber: es ist das Wappen von Lotringen, wie es die Tochter Renats, Johanna, die Gemahlin Karls III., die vermutlich zu dem Werke beigetragen hatte, führte. Das vierte Wappen endlich gehört dem damaligen Bischof von Marseille, Jean Allardeau. Seine Wappenzeichen, Blumen, Ähren, kehren auch in auffallender Weise unter den Verzierungen, welche die Mittelsäule umspinnen, wieder und sprechen für sich.

Die inneren Bögen tragen je elf längliche Kassetten, die in Erinnerung an Florenz mit dem dreifach geflügelten Engelsköpfchen, wie wir ihn auch am Triumfbogen fanden, ausgefüllt sind. Die weit vorstehenden Köpfe sind Arbeit der Sumalvito-Werksatt.

Auf dem Friese des Gebälks befindet sich eine zweiteilige Inschrift, die so umfangreich ist, daß sie über die ganze Fläche, auch über die Pfeilerverkröpfung hinläuft. In der Mitte wird sie durch das mit der Grafenkrone (Karls III., des letzten Grafen der Provinz) geschmückte Wappen der Anjou unterbrochen. Sie ist z. T. zerstört und schwer leserlich.[1])

Über die Schriftform im Vergleich mit der sonst bekannten Lauranas kann ich wegen der Höhe, in der die Inschrift angebracht ist, nicht urteilen.

Zwei flache Bögen in der Mitte mit einer gerieften Muschel, um die sich eine ganze Anzahl von Leisten mit verschiedenartiger Verzierung und ein dicker Kranz aus Steineichenblättern legen, bilden die Bekrönung. Sowohl der Kranz wie die mit den kurzen Riefen besetzte Leiste[2]) sind uns von Florenz her wohl bekannt. Daß auch die mit der Muschel im Bogenfelde verzierte Tür von dort stammt, lehrt neben Donatellos Verkündigung die Innentür der Heiliggeistkirche; von der gleichen Form ist die Tür des Klostergangs der Kreuzkirche.[3])

[1]) Meine Abschrift liest folgendes:

1. Reihe: . . ES PATRIE CL . . SPECVLVM CVSTO | CRISTVS . TETRIS . VIVVM . REVOCABIT . AB . VMBRIS . . QVE MASSI . . . . . . GENSIS . . VNCATO

2. Reihe: CAPITE SVPERAS CONSCENDIT . . PROLESQVE | NEPOS . CARVS . FVIT . ILLE . RENATI QVEM . NVMERO . . . . . . M̊CCCCLXXXI

Dr. Barthélemy gibt S. 6 eine von M. Bousquet (Hist. de la Major S. 229) „verbesserte Inschrift" und bringt sie in einer mir nicht ganz klaren Weise in folgende „Hexameter":

SPES PATRIE, CLERI SPECVLVM, CVSTOS . . . .
. . . . LAZAR [VS IPSE]
QVEM CRISTVS VIVVM TETRIS REVOCABIT AB VMBRIS
MASSI [LIE PRESVL HIC MORIBVS INDE REFV] LGENS
TRVNCATO CAPITE SVPERAS CONSCENDIT AD AVRAS
FI [LIVS AT] QVE NEPOS CARUS FVIT ILLE RENATI
QVEM NVMERQ [DIVVM DOMINVS CONSERVET INEV] VM.

M̊ CCCC L XXXI

Der letzte Vers ist vervollständigt nach der Lesart der Verfasser des Aktes der Statistique des Bouches-du-Rhône. XXI., die ihn noch lesen konnten.

[2]) Vgl. das untere Gesims der Sängerkanzel Donatellos in der Lorenzerkirche.

[3]) Sie ist zu allen Zeiten in der italienischen Kunst beliebt und scheint ursprünglich nur als einzelne Muschel den Mittelpunkt des Halbmondfeldes gebildet zu haben, wie am Sakristeibrunnen in der Abtei

In der Mitte zwischen beiden Bögen befindet sich ein Sockel mit demselben Engelskopf wie auf den Pfeilerkapitellen. Ob ähnliche Sockel für die übrigen kleinen Standbilder V a b, d e vorgesehen waren, erscheint mir zweifelhaft: wahrscheinlicher ist wohl, daß sich hier Akroterien befanden. Denn die Standbilder selbst machen den Eindruck, als ob sie erst in späterer Zeit hinzugefügt worden wären. V a und V e stellen zwei Bischöfe oder Kirchenväter dar, die in der Haltung fast ganz übereinstimmend in der Linken einen zerbrochenen Krummstab, in der Rechten ein Buch halten und nicht näher zu bestimmen sind. Auf dem Gipfel befinden sich V b eine Heilige Maria Magdalena und V d eine Heilige Marta von roher Arbeit. In der Mitte befindet sich V c, eine Gottesmutter, die in der Haltung, namentlich auch in dem klebenden Kristkinde an Laurana erinnert. Kopf, Hände, Faltenwurf — die Falten stoßen am Boden auf — scheinen aber vergröbert, so daß höchstens Schularbeit vorliegt. Daß es mit diesen Standbildern, die bei der mangelhaften Beleuchtung und der Höhe, in der sie sich befinden, schwer zu beurteilen sind,[1]) nicht ganz seine Richtigkeit hat, erhellt aus einer Bemerkung des Dr. Barthélemy[2]): „Soll man einem alten Pfarrangehörigen Glauben schenken, so befanden sich diese Standbilder früher an den Strebebögen der Kuppel der Kirche und kamen erst 1823 und 1824 an ihre jetzige Stelle. Wenn dies wahr ist, muß man dann daraus schließen, daß die Standbilder der Giebel nicht zu dem ursprünglichen Denkmal gehörten und verhältnismäßig neu sind? Wir wagen über diese ästhetische Frage kein Urteil abzugeben; die Verschiedenheit der Modellierung, der Anordnung der Gewandung bei der Heiligen Marta und der Heiligen Maria Magdalena, die hellere Farbe des Marmors dieser Standbilder wie auch der Gottesmutter erscheinen uns keine genügenden Gründe, um sie für später als die beiden Bischöfe (V a und V e) zu halten. Nur dazu würden sie uns berechtigen, hier eine andere Hand zu vermuten. Jedenfalls muß die Ausführung dieser beiden letzteren in dieselbe Zeit gesetzt und demselben Künstler gegeben werden, wie die der Standbilder des Heiligen Lazarus und des Heiligen Cannat (α und γ)." Mir will dies Urteil nicht ganz richtig, vielmehr der Verdacht, als ob V a b, d e modern seien, ziemlich begründet erscheinen, während α und γ zu dem ursprünglichen Schmuck des Denkmals gehören. Die Gottesmutter, über die ein endgültiges Urteil abzugeben mir nicht möglich ist, gehörte vermutlich garnicht an diese Stelle, sondern war vielleicht für das Grabmal C bestimmt.

von Fiesole (Arch. dell' Arte V. 1892. 377). Beim Verkündigungstabernakel Donatellos ist sie zur Rosette geworden. Mino verwendet sie am Jugnigrab (1466) ganz wie hier. Einen interessanten Vergleich auch mit dem Turm und Giebel des Lazarusschreins bietet die Miniatur Krivellis auf dem Titelblatt des Missales des Herzogs Borso, Fig. 33, die H. J. Hermann in d. Jahr 1455 setzt. (Wien, Jahrb. XXI. (1900) S. 166.) Am reichsten erscheint der Vorwurf entwickelt an der Katarinentür in Bologna (La Santa) die dem Sperandio zugeschrieben und in die Jahre 1470—80 verlegt wird: vgl. Venturi, Arch. Stor. dell' Arte I. 385. II. 229. Valeri, L'Arte II (1896) S. 72ff. (Abb. S. 81).

[1]) Das ohnehin ungünstige Licht war zur Zeit meiner Besuche noch durch ein umfangreiches Gerüst in der Kirche verringert.

[2]) S. 6.

Wie man sieht, sind sämtliche Einzelformen, die Laurana an diesem Werke verwendet, seiner Florentiner Schulung zu danken. Was ihm eigen ist, der überzarte und schwächliche Aufbau, die ängstlichen überfeinen Profile, und die nicht sehr glückliche Verwendung der Mondfelder der Türen als Bekrönung, karakterisieren seine Eigenart, können aber unser Urteil über seine geringe bauliche Begabung und den Mangel an eigener Erfindung nicht ändern. Das mit der Bekrönung gegebene Beispiel, das fast barock anmutet, hat denn auch, soweit bekannt, nirgends Nachahmung gefunden.

Die Laube I enthielt den Altar A des Heiligen Lazarus, freilich wohl in einer vollständigeren Form, als er jetzt vor uns steht. So fanden vielleicht die drei Standbilder in einem reichen Nischenaufbau Platz, wobei der Größenunterschied der Standbilder a und b weniger auffallend geworden wäre.[1]) Der Altar besteht heute aus dem Unterbau, der Platte, der Staffel S und den drei Standbildern a b c.

Der Altartisch ist seines Marmors entkleidet; die Platte ist von Sandstein. Er steht auf einem den ganzen Boden der Laube ausfüllenden Unterbau, hat darüber einen eigenen mehrfach gegliederten, eingezogenen Sockel, und rückwärts an der Mauer bis zur Höhe des oberen Staffelgesimses ist die Wand mit späterem Mauerwerk ausgefüllt. Die Staffel S ist am Sockel 2,15 m lang, die jetzige Altarplatte dagegen nur 1,81 m. Rechts und links hat man der Staffel zwei formlose Behälter mit spätgotisierenden Öffnungen hinzugefügt, die zum Aufbewahren von Altargefäßen dienten.

Die Staffel hat eine Höhe von 34 cm; ihr Sockel ist $6^1/_2$, ihr Gesims ebenso hoch. Dazwischen liegen oben und unten von schmalen glatten Leisten eingerahmt und durch Pilasterchen getrennt sieben kleine Bilder mit Darstellungen aus dem Leben des Heiligen Lazarus, (Abb. 59, 3, 4), ähnlich den Bildchen Quercias auf dem Türsturz von S. Petronio in Bologna. Die aus freier Hand hingeschriebenen und daher gelegentlich schief stehenden Pilaster tragen im Rahmen den balusterartigen Doppelkelch, den Laurana auch als Fuß des Lesepultes der Mastrantoniokapelle usw. verwendet. Es sind ganz flach gehaltene Bildchen mit zahlreichen Persönlichkeiten, die nicht ungeschickt angeordnet sind und sich durch starke Köpfe auf kurzen Körpern auszeichnen. Auch die ziselierende Art der Gewandung entspricht durchaus der Art, die wir von Lauranas Schaumünzen, der Mastrantoniokapelle und z. T. auch von den Gottesmüttersockeln her kennen. Auch die Form der Torbogen des Hintergrundes (bei 2, 3 und 6) entspricht der auf den baulichen Hintergründen verwendeten, und das Herausdrängen einer Menge durch einen Torbogen kennen wir vom großen Triumfzuge und dem rechten Laibungsflachbilde in Neapel her, wie wir ihm in Avignon wieder begegnen.

Die Darstellungen aus der Legende des Heiligen folgen sich von links nach rechts:

[1]) b ist um fast $^1/_8$ niedriger.

1. Kristus erweckt in Gegenwart des Heiligen den toten Bruder Magdalenens. Das heilige Staunen über das Wunder findet lebhaften Ausdruck. Der Heilige ist auf die Knie gesunken und erscheint so fast ebenso krüppelhaft wie der Stifter am Sockel der Muttergottes von Schacka;
2. Die Auferweckung des Lazarus;
3. Maria Magdalena küßt dem Heiligen beim Mahle die Füße. Die Bewegung ist gänzlich verunglückt;
4. Das Schiff mit Maximin, Maria Magdalena, Lazarus, Marta, Martilla und dem Heiligen Cedon nebst vier anderen Kristen landet bei Marseille.
5. Maria Magdalena ermahnt die Heiden von Marseille, vom Götzendienst abzulassen.
6. Als Taube erscheint die Heilige Maria Magdalena dem mit gefalteten Händen zwischen zwei Bischöfen auf dem Trone sitzenden Heiligen Maximin.
7. Nach der Enthauptung des Heiligen Lazarus, der mit gefalteten Händen auf dem Stuhle sitzt, rollt sein Haupt in den Sand neben ihm. Der Henker steckt sein Schwert ein, und dem römischen Herrscher mit dem Richterstab sprechen Umstehende erschrocken zu.

Die Goldene Legende verknüpft die Heiligen Lazarus, Marta und Maria Magdalena zu dem Ganzen, das hier bildlich dargestellt wird.[1]) Die Eltern der Maria Magdalena, Syrus und Eucharia sind aus königlichem Geblüt, ihr Bruder Lazarus, ihre Schwester Marta, die sich in den Besitz so teilen, daß Lazarus den in Jerusalem, Marta in Betanien, Maria in Magdala erhält. Magdalena lebt nun in Üppigkeit und sinnlichen Genüssen, Lazarus ist Soldat, Marta bleibt häuslich. Nach der Himmelfahrt Kristi verkaufen sie ihre Habe und geben das Geld den Aposteln, womit ihre Wanderung zur Ausbreitung des Kristentums beginnt, in deren Verlauf sie nach Marseille kommen. Über den Tod des Heiligen Lazarus berichtet die Goldene Legende nichts.

Es sind keine bedeutende Meisterwerke, was Laurana uns hier bietet; sie bestätigen uns aber wieder, daß er ein geschickter Flacharbeiter war; und der liebenswürdige Reiz dieser einfach bewegten und wie aus einem schlichten frommen Gemüte hingeschriebenen Bildchen, deren ziselierende Art den Goldarbeiter aufs deutlichste verrät, stimmt ganz mit dem bescheiden innigen Wesen, das wir aus seinem Lebenswerke herauslesen möchten.

Die Standbilder a b c gehören zusammen als die drei Geschwister unserer Sage. Die Wölbung, in der sie nun ohne alle schmückende Umrahmung stehen, war vielleicht früher tiefer. Auch sie ist jetzt ohne allen Schmuck und trug wohl einst Kassetten wie in Palermo. Nur zwischen der Mittelsäule und einem an der Rückwand befindlichen Pfeiler ist noch ein ursprünglicher wagrechter Balken mit

[1]) De Sancta Maria Magdalena. Ausg. Venedig 1488. Blatt 67b. De Sancta Martha. Blatt 74a.

der gleichen Profilierung wie das dem Kapitelle aufgesetzte Stück vorhanden. Der Pfeiler ist mit kräftigem Rankenwerk einer gröberen Machart bedeckt, als die Sumalvitos ist.

Das Standbild a, die Heilige Maria Magdalena mit dem Salbgefäß, steht auf einem 42 mm hohen schlichten Sockel. Die Gesamthöhe (mit Sockel) beträgt 1,39 m. Es ist aus Marmor und zeigt noch in dem grüngefutterten Mantel und dem rotbraunen Unterkleide Reste der einstigen Bemalung. (Abb. 57, 1. 58, 2.) Die Heilige steht auf dem linken Bein, während das rechte spielend seitwärts gestellt ist. Die Trennung ist nur angedeutet und durch keine kräftigere Modellierung betont. Die Füße sind unter dem langen Mantel, der am Boden leicht aufsteht, verborgen. Die linke Hüfte ist leicht herausgebogen. Der linke, aufwärts gebogene Arm trägt das gotisierende Salbgefäß; nur die linke Hand ist sichtbar. Ihre Finger sind schlank, die Nägel ringsum eingerissen, nicht groß, aber spitzendeckend und länglich wohl gebildet. Den rechten Arm, der im Ellbogen spitzwinklig gebeugt die Hand anmutig auf das Gefäß legt, indem der kleine Finger sich leicht abtrennt, sieht man nur von der Mitte des Unterarmes ab. Er ist bis an das Gelenk mit einem engen faltenlosen Ärmel bekleidet, der zu einem ringsum enganliegenden Kleide gehört. Es ist am Halse spitz ausgeschnitten und formt eine modisch zusammengepreßte, volle Brust, die durch den vorn offenen Mantel sichtbar wird. Das Mieder ist im oberen Teile mit einem ausgeschweiften Zierate besetzt. Auf wohlgestaltetem, nicht zu langem Halse sitzt der starke rundliche und fleischige Kopf, von dem der Legende entsprechend sehr reiches Haar in langen Wellen bis auf die Ellenbogen nach vorn herabfällt. Es ist in der Mitte der Stirn deutlich gescheitelt und zeigt dieselben Wellenlinien, wenn auch etwas lebendiger, wie die Gottesmutter von Schacka. Auch die Augenbildung ist lauranisch. Die Lider sind auf die nur einen mandelförmigen Schlitz sichtbar lassenden Augäpfel herabgezogen. Die Brauen sind mit ganz feinen Strichen ganz ebenso angedeutet wie die Augensterne, was vollständig von seiner bisher beobachteten Übung abweicht. Die Ohren sind vom Haupthaar bedeckt. Die Nase ist fein und spitz. Der Mund ist vollippiger, fleischiger und lebendiger als bei den früheren Arbeiten unsers Meisters. Auch die Faltengebung der Tracht weicht in mancherlei ab. Das eng anliegende, in der Weste eingezogene Kleid läßt die engen, gleichlaufenden Falten des Rockes an der linken Seite zwischen den Mantelzipfeln fast in ihrer ganzen Länge sichtbar werden. Der Mantel fällt nicht zunächst zwischen Arm und Brust eine Falte bildend, sondern unmittelbar herab und wird erst unterm Arm heraufgenommen. Hierbei wird das Futter gern nach außen gebracht. Die Falten des Mantels selbst sind zwar von der üblichen lauranischen Flachheit: sie sind aber etwas weicher.[1]) Da der Mantel bis ganz auf die Füße herabgeht, fällt die be-

[1]) Eine Querfalte wie die untere links und eine so auffallend unsichere Art, wie sie aus der Bauschung der rückwärtigen rechten Körperseite hervorgeht, wird man sonst bei Laurana nicht leicht finden.

liebte Linie von rechts oben nach links unten, die alle Gottesmütter Lauranas aufweisen, fort; ebenso der Knick des aufstoßenden Rockes und die Schlangenwindungen des Saumes, was beides z. B. bei der Mittelgestalt des Heiligen Lazarus wieder deutlich sichtbar wird. Dabei steht indes der Mantel auch am Boden auf. Von den Hüften merkt man wie gewöhnlich nicht viel, und die Haltung ist ebenso unsicher, vielleicht noch um einen Grad unsicherer als bei den Gottesmüttern Lauranas. Bei ihm sind sie stark, der Unterkörper lang und massig.

Wir haben es hier mit einer außerordentlich stark unter lauranischem Einflusse stehenden Arbeit zu tun. Sie als eigenhändiges Werk des Meisters anzusehen, erscheint uns dagegen nicht möglich. Man muß an einen Schüler denken, der, weniger flachbildnerisch denkend als Laurana, doch seine Manier bis ins einzelne nachzuahmen bestrebt ist. So ist namentlich die Vereinfachung der Gesichtszüge bemerkbar. Dabei ist der Einfluß des Modells, namentlich in der Kopfbildung stark genug, um die lauranische Eigenart zu durchbrechen: die flachen Ebenen seiner ovalen Köpfe auf langem Halse machen dem fleischigen Rund auf kurzem Halse der Südfranzosen Platz; die wegrasierten Augenbrauen verschwinden, und selbst die Augensterne werden angedeutet! Der Faltenwurf ist selbständig und anders geartet. Am meisten wird man an die untersetzte starkköpfige Gottesmutter der Barbarakirche erinnert. War dieser Schüler Sumalvito? Der Vergleich mit dem urkundlich von ihm verfertigten Grabmal des Marian Alagno († 1477) in der Kapelle des Gekreuzigten von S. Dominik in Neapel (rechts an der Fensterwand Abb. 78, 2. 79, 2) läßt zwar in den dekorativen Einzelheiten, so den etwas leeren Arabesken, der Form des Schildes mit den ganz gleichen Bändern wohl eine ähnliche Hand erkennen; für das Figürliche ist dies weniger leicht, da die besonders in Betracht kommende Gestalt des Toten ganz gepanzert ist. Die Formengebung seines Gesichtes — die der Künstler nicht nach dem Leben modellieren konnte — widerspricht in seiner etwas leeren Allgemeinheit ebenfalls nicht unserer Maria Magdalena. In der Haarlegung befleißigt sich Sumalvito einer langweiligen und leblos-schematischen Zerlegung des Haares in regelmäßige Abteilungen, und auch dies würde ja nicht unbedingt dem ebenfalls etwas einförmigen Haar unserer Heiligen widersprechen. Ähnlicher ist die gleiche Haargebung bei der Gottesmutter in der Halbmondfläche über dem Sarge, wie denn auch die Hände und vor allem die Faltengebung damit übereinstimmen. So findet sich dasselbe etwas unklare Steigen und Fallen rückwärts am rechten Oberschenkel der Maria Magdalena unterhalb des linken Arms der Gottesmutter und an den Gewändern der Engel wieder, und der regelmäßige Zickzackfall des Mantels wiederholt sich — ins Strenge des Sarkofagflachbildes übertragen — an der Gestalt der (erst 1507 hinzugefügten) Gattin Marians.[1]

[1]) Nach stilistischer Ähnlichkeit erhält Sumalvito Vater auch das Grab des Anton Alessandro in Montoliveto (1491; im Eingang zur Kapelle des Grabes von Mazzoni, an der Wand links): der Kopf des Toten scheint auch hier nach einer Totenmaske angefertigt zu sein, zeigt aber im übrigen dieselben ziemlich

Zieht man alle diese in Betracht kommenden Umstände in Erwägung, so darf man in der Maria Magdalena die stark unter dem Einflusse Lauranas stehende Arbeit eines Werkstattgenossen sehen, (vielleicht die des jüngeren Sumalvito der also schon jetzt mit seinen Vater zusammenarbeitet?).

Der Maria Magdalena entspricht auf der andern Seite des Heiligen Lazarus die Heilige Marta mit dem durch Weihwasser gebändigten Drachen von Taraskon. (Abb. 57, 3. 58, 1.)

Sie steht auf einem nur 23 mm hohen Sockel und hat mit diesem eine Gesamthöhe von 1,55 mm. Weit lebhaftere Farben bedecken ihr Gewand und das Gesicht; sie rühren in ihrer arg entstellenden Unfeinheit von einer späteren Übermalung her. Der linke Nasenflügel ist beschädigt, ebenso der rechte kleine Finger und der Henkel des Weihwasserkessels. In der Rechten hält sie einen hölzernen Wedel. Das Unterkleid war grün, ebenso das äußere Kopftuch mit Goldsaum, der Mantel weiß mit blauem Randstreifen, das Kinntuch grau. Außerdem ist an der Stirn noch ein schmales Stück des naturalistisch behandelten und ebenfalls grau gefärbten Schleiers sichtbar. Auch die Augen waren anscheinend ohne plastische Andeutung schwarz gemalt, die Lippen rot.

Die Heilige blickt in lauranischer Art abwärts; sie ist aber ganz ebenso wie a in den Hüften schlanker; die Gewandmasse des Unterkörpers ist weggefallen. Die Augen sind wohl nach dem Grundsatze lauranischer Bildung geformt, aber es schlagen die natürlichen Formen durch seine Stilisierung kräftig hindurch: hier weht ein anderer Geist als der flachbildnerische unsers Meisters! Der Mund ist voll, die Winkel sind herabgezogen, der Ausdruck mürrisch, anstatt ernst. Die Nase ist unfein. Auch die Hände, obgleich schlank, sind gewöhnlich. Die Gelenkfalten sind durch geritzte Querstriche formelhaft angedeutet, was bei Laurana nur in Noto der Fall war. Die Anordnung des Faltenwurfes ist lauranisch, nicht aber die Ausführung, die hier und da in einigen Windungen verläuft, welche Laurana nicht kennt. Der Kopf auf kurzem Halse ist rund und stark wie der ihres Gegenüber, und wie wir ihn auch bei der Kreuztragung in Avignon wiederfinden. Die Querfalte des Mantels fehlt auch hier, ebenso wie die Schlangenwindung des Saums, dafür erhalten wir aber einige Zickzackfalten des Mantels.

---

leeren und weichlichen Formen, sowie das in Abteilungen gelegte Haar des Marian Alagno. Letzteres findet sich ebenso wie eingeritzte Augensterne am Kopf des Olivier Karrafa, bei dem im übrigen auch schon die Hand von Sumalvitos Sohn beteiligt zu sein scheint. — Die Gottesmütter am Alagno- und Allessandrograb sind fast gleich. Auch die beiden Rundbilder rechts und links oberhalb des Olivier Karrafa in der Kapelle des Hauptaltars zeigen die durchaus trockene, formalistische Behandlung des Sumalvito. Der linke hat sogar wieder die fünf Teile des in den Nacken gehenden und dort in einer Lockenwelle endigenden Haares, der rechte eine ganz regelmäßig verlaufende, in viele Haupt- und Nebenabteilungen zerlegte Haartracht. — Sumalvito arbeitet in Neapel seit 25. II. 1484: Filangieri, Doc. VI. S. 474. Unter diesem Datum wird er mit Francesco de Milano zusammen im Auftrage Paul Orsinis mit der Anfertigung des Grabmals der Priorin von S. Sebastian betraut (Filangieri III, 79 ff.). Vgl. über Sumalvito noch Miola, Nap. Nob. VI (1897) S. 185. Bernich, Nap. Nob. XIV (1905) S. 151. Auch das Flachbild des Generalvikars Franz Cavassa in Saluzzo, das Alessandro Vesone (Arch. stor. dell'Arte II 1895. S. 307 ff.) dem Mattäus Sanmichele gibt, zeigt aufs deutlichste die Hand Sumalvitos, namentlich in der Haarbehandlung.

Auch diese Arbeit steht wohl unter Lauranas Einfluß; sie ist aber nicht von ihm, sondern von derselben Werkstatthand, welche eine Reihe von Gestalten der Kreuztragung in Avignon fertigte. —

Das Bildwerk b stellt den Heiligen Lazarus als Bischof von Marseille auf dem Thron mit Sockel dar. (Abb. 57, 2). Letzterer hat einen Unterbau, dessen Vorderseite mit denselben kurzen Riefen versehen ist, die wir an Donatellos Verkündigung in der Kreuzkirche, auch an Desiderios Grabmal des Jannozzo Pandolfini in der Florentiner Abtei wiederfinden. Als Fries benutzte ihn Michelozzo am Rickardi-Hause, und Laurana hatte ihn in seiner Art an der Johanniskapelle und in der Franziskanerkirche zu Palermo abgewandelt. Auf dem oberen Sockelteile halten zwei Engel ein Schild mit Grafenkrone, dessen Wappenbild zerstört ist. Die Engel haben runde dicke Köpfe, Flügel mit starkem Schulterstücke und sind wie aus freier Hand hinziseliert. Der Unterkörper ist, wie es Laurana mit knieenden Figuren gewöhnlich begegnet, zu kurz geraten.

Der Bischof sitzt auf dem Throne: aber weder die Tiefe, die eine solche Stellung verlangt, noch die Körperhaltung und Faltengebung kommen zum entsprechenden Ausdruck. Die rechte Hand ist zum Segen erhoben. Zeigefinger und Großfinger sind abgebrochen. Die Linke umschließt etwas krampfhaft den Bischofsstab. Auf der Kasel in Brusthöhe und am Körper hinunter befinden sich elf Löcher zum Einsetzen von Edelsteinen. Farbenreste zeigen grünes Futter, rote Handschuhe, Ärmel und Kasel an. Der Oberkörper erscheint sehr lang; er preßt sich gegen die Wand. Die Oberschenkel sind fast verschwunden, die Kniee wenig hervorgehoben, so daß der Körper herabzugleiten droht. Um wie vieles besser man derartige Gestalten schon frühzeitiger anzufertigen verstand, zeigt der Kristus des Lorenz Giberti am Tabernakel von S. Egidio, der Ferdinand I. in Bargello von Benedikt Majano, der Sigismund Malatesta in Rimini, Lukas Robbia an der Erztür des Florentiner Doms und in der Pazzikapelle usw. Der Faltenwurf hat wieder manches von Laurana. Das Untergewand stößt in sauberen Knickfalten auf; die Füße sind ganz bedeckt, und der Saum liegt in den uns bekannten Schlangenwindungen, deren Formel sie wiederholt. Auch die Arbeit der Kasel ist vielleicht nicht unlauranisch. Dagegen ist die mit Edelsteinen reich besetzte Bischofsmütze viel zu plastisch im Schmuck gehalten und zeigt dieselbe Kunstübung, wie wir sie am Grabe Karls von Anjou, Kossas, ja allgemein in Frankreich, aber auch bei Sumalvito finden. Die Hände sind naturalistisch gebildet, stecken aber in Handschuhen. Die Haare, die unter einer schmal hervortretenden Kappe an den Schläfen sichtbar sind, erscheinen für Laurana etwas zu kräftig, obgleich sie an die des Jünglings von Palermo erinnern. Der Oberlippenbart ist ebenfalls in plastische feine Striche gelegt und gleicht dem des Heilandes auf der Kreuztragung. Mit diesem stimmt auch Kopf- und Gesichtsbildung, während das lange Haar das der Maria Magdalena widerholt. Der rundliche Kopf mit dem kurzen in der Mitte geteilten Vollbart sitzt auf kurzem Halse auf. Die Stirne furchen untief zwei strichweise gelegte wagrechte Falten; darunter gehen zum Nasenrückenansatz zwei ebensolche

senkrechte und zwei bis drei über die Naseneinsenkung. Die Brauen sind ziseliert angedeutet. Die Augen sind zwar länglich geschlitzt, aber die Lider sind weicher und natürlicher modelliert. Die Augensterne sind angedeutet, wenn auch nur zaghaft; die Pupille bezeichnet ein erhabener Ring, ebenso die Regenbogenhaut, wie es auch beim Olivier Karrafa der Fall ist. Der Mund ist voll; die Winkel herabgezogen wie bei der Heiligen Marta, Alessandro und Karrafa. Die Haare des Bartes sind in einzelne Abteilungen zerlegt, wenn auch nicht ganz so schematisch wie das Haupthaar in Neapel.

Diesem Kopf steht Laurana ganz fern: er ist völlig naturalistisch durchgebildet und rundplastisch gedacht. Wir sind weit entfernt von unseres Meisters Übersetzung des Körperlichen in die möglichst wenig geneigten Flächen, von seinem unwillkürlichen Streben zur Flachbildnerei. Auch mit solchen Händen hat er nichts zu tun. Vielleicht, daß er an den Falten und am Sockel mitarbeitete, und die zaghafte Haltung, die Art der Faltengebung, das an die Wand Gedrückte der ganzen Gestalt gehen auf seinen Entwurf und Einfluß, kurz seine Werkstatt zurück.[1]

Wir kommen zur Laube II: sie ist ausgefüllt von dem Reliquienschrank B und dem Grabmal C.

B ruht auf einer Doppelkonsole und trägt ein spitzes Giebeldach mit einem Kuppelbau als Dachreiter. Den Sockel bilden die aneinanderstoßenden gerieften Doppelvoluten von Florenz. Das so entstehende Mittelfeld füllt ein geflügelter Engelskopf aus. Er ist rings von seinen Federn umschlossen wie die der Neapler Unterkirche, hat weite Augen und reichliches Lockenhaar. Auch zeigt er die bestimmte und brave Arbeit des Sumalvito. An der inneren Einfassung des mit großen Holztüren verschlossenen Schrankes finden sich Reste von Vergoldung

Die untere Inschrift am Sockelfries lautet in zwei Reihen:

LAVS PATRISIT . ET GENITO . DECVS ATQVE PARACLITO . BEATVS
VEROLAZARVS . ORET PRONOBIS OMNIBVS AMEN MCCCCLXXXI

Die obere, ebenfalls zweireihige Inschrift lautet:

VENI CREATOR SYDERVM TERGE MACVLAS SCELERVM
DEVOTI TVI POPVLI PRECIBVS SANCTI LAZARI

Die Schrift ist regelmäßiger und stimmt mit der Sumalvitos an den Erztüren der Neapler Unterkirche. Das Gleiche trifft zu für das etwas leere und trockene Rankenwerk der marmornen Türeinfassung. Der Giebel ist wegen seiner Steilheit und des unschönen Aufbaus auffallend. Es ist schwer, sich vorzustellen, derselbe Künstler, der die herrlichen Bauten der Hintergründe von Palermo und Avignon anfertigte, solle ein so unbefriedigendes Bauwerk erfunden haben. Höchstens daß man dafür die Übertragung aus der Zeichnung des Flachbildstils in die körperliche Wirklichkeit ins Feld führen kann.[2] Im steilen Giebelfelde befindet sich das

[1] Eine Eigentümlichkeit des Meisters des Heiligen Lazarus ist die Bildung des Brauenknochens, der stets in scharf herabgebogener Linie verläuft. Dies tritt namentlich bei denjenigen Köpfen hervor, die ihm an der Kreuztragung zukommen, so der Frauengruppe rechts.

[2] Es sei auch die Möglichkeit erwähnt, daß es sich um ein Mißverständnis handelt. Man hätte an-

von zwei Engeln gehaltene Brustbild des Heiligen Lazarus, das jugendlich und bartlos in fast körperlich runder Arbeit als Reliquienbehälter gedacht ist. Als Vorbild mag Laurana der Heilige Jänner von Pozzuoli vorgeschwebt haben.[1]) Seine Hand ist nicht daran zu erkennen. Der Mantel ist reich mit Edelsteinen besetzt. Am schmalen Sockelrande liest man:

O BEATE LAZARE

Auch die mit reichlich gebauschten Gewändern angetanen Engel sind unlauranisch, können aber vortrefflich mit den anbetenden Engeln der Halbmondfelder vom Alagno- und Alessandro-Grab in Vergleich gesetzt werden, mit denen sie alle Einzelheiten gemein haben.

Springt B vor, so tritt daneben die Grabnische C in die Wand zurück. Den unteren Teil bildet ein Steinsarg mit einer Platte von 1,05 m. In dieser befindet sich eine Aushöhlung von 50 cm Breite zu einer Tiefe von 36½ cm, für welche wir die Gottesmutter der Krönung bestimmt dachten.

Die Vorderseite des Grabes trägt zwischen zwei Wappen in länglichem Rechteck einen Engelskopf mit doppeltem Flügelpaar. Die Wappen zeigen das gleiche Bild wie das dritte Zwickelwappen, das von Lotringen.[2]) Die Rückwand hat dreifaches gotisches Maßwerk, darüber eine Wölbung nach vorn, deren Seiten von den Riefen-Voluten der Auflebung eingerahmt werden. Das Mittelfeld trägt dagegen ein gotisches Kristusmonogramm französischer Auffassung. Befand sich hier ein altes Grab, das Laurana nicht zerstören durfte, oder stoßen wir hier noch einmal auf eine ähnliche Vermischung rein gotischer Formen wie an der Margaretentür von Schacka? Die unglückliche Anordnung der Laube II läßt den ersteren Fall als gegeben annehmen.

Die Bekrönung von C wiederholt die Muschelhalbmonde des ganzen Werkes, nur mit dem Unterschiede, daß wir hier einen vollständigen Halbkreis und Voluten antreffen.

Die Mängel, die namentlich die Uneinheitlichkeit der beiden Lauben veranlaßt, die doch durch die Bögen zu einem Ganzen zusammengefaßt werden, dürfen wir vermutlich nicht Laurana in die Schuhe schieben: sie werden eine Bedingung

---

zunehmen, daß Laurana nur eine Zeichnung anfertigte, die dann ohne seine Aufsicht ins Plastische übertragen wurde. Er gibt in Palermo im Hintergrunde des Mastrantonio-Flachbildes einen Kuppelbau, dessen Trommel scheinbar gerieft ist. Bei näherer Prüfung ist es ein steinernes Geländer.

[1]) Abgeb. Rolfs, Neapel II. S. 62. Aus den Reliquienbehältern dieser Form, die den Schädel des Heiligen bewahren sollten, entstand die abgeschnittene Bildnisbüste der Auflebung.

[2]) Nicht zu erklären vermag ich mir die Bemerkung Dr. Barthélemys, der S. 9 folgendes ausführt: Die Wappen Lotringens neben einer Fratze, die man rechts [vom Reliquienschrank] am unteren Teile eines modernen Schrankes bemerkt, in dem das heilige Öl aufbewahrt wurde, sind dort erst in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts angebracht worden, um die Grabstätte Renats von Lotringen, Markgrafen von Elbeuf, und seiner Gattin Luise von Rieux, die am 14. August 1566 im Schloß Aubagne starb, zu bezeichnen." Letzteres scheint auf einer nicht angegebenen Urkunde zu beruhen. Von einer Fratze ist indes ebensowenig zu sehen wie von einem „modernen Schrank". Vielleicht wurde ein derartiger Holzeinbau aus der Nische entfernt?

des Vertrags gewesen sein, an der auch eine größere Begabung als die Lauranas zuschanden geworden wäre. Die Bögen selbst sind sehr schön, leicht und anmutig, der Wechsel von Pfeilern und Säule reizvoll, der Schmuck — von der Bekrönung abgesehen — reich und doch nicht aufdringlich. Der Versuch, den Brunellesko an der Pazzikapelle aus guten Gründen anstellte, den Bogen anzulehnen, anstatt ihn aufsitzen zu lassen, hat hier keine innere Berechtigung, und die so bewirkte Schwäche des ganzen Aufbaues wird dadurch nur um so empfindlicher.

Außer dem Entwurf können wir Laurana auch hier wieder nur wenig Eigenhändiges zuschreiben. Keins der Standbilder gehört ihm, mit Ausnahme vielleicht der Gottesmutter, die wir näher zu prüfen leider verhindert waren. Dagegen kommen ihm die kleinen Flachbilder der Altarstaffel wohl sicher zu; die naturalistischen Verzierungen an den Seiten der Pfeiler gehören dagegen einem aus Sizilien mitgebrachten Gesellen der Gajini-Werkstatt. Anderseits ist Lauranas Werkstatt in den drei Hauptheiligen deutlich zu erkennen. Die steife Haltung der Körper und Hände, die flachen Falten, die Knickfalten des Lazarus und ähnliches sind allgemeine Merkmale seines Stils. Der Kopf der Heiligen Magdalene wiederholt den der Gottesmutter von Messina und einer Trauernden von Avignon (Abb. 69, 1, 2). In der Faltengebung und ganzen Mache stimmt namentlich die Magdalene am meisten mit der Gottesmutter No. 1220 im Museum zu Palermo, die ebenfalls der Werkstatt des Gajini-Laurana entstammen dürfte. (Vgl. S. 330). Französischen Einfluß verraten die Gestalten nicht.[1])

Courajod[2]) kommt (1890) zu nicht wesentlich anderen Ergebnissen: „Die Mache der drei Gestalten auf dem Lazarusaltar ist nicht sehr kühn, und scheint auf den ersten Blick nicht italienisch: sie findet ihr Widerbild nur in der sizilianischen Bildnerei. Man vergleiche die Faltengebung der Heiligen Maria und der Heiligen Marta mit der Dominik Gajinis und Franz Lauranas. Dagegen ist der Zierschmuck ganz und gar im italienischen Fahrwasser. Nach langen Besichtigungen und eingehender Prüfung habe ich eine Ähnlichkeit zwischen Stil und Mache der beiden Frauenköpfe der Standbilder des Altars und der zahlreichen Marmormasken [von denen noch die Rede sein wird] feststellen können."

Nur der letztere Satz geht uns hier näher an. Wenn ein so vortrefflicher Kenner wie Courajod nach eingehender Prüfung eine Ähnlichkeit zwischen den Köpfen der Heiligen Marta und Maria mit den Laurana zugeschriebenen Masken findet, so ist ein solches Urteil von großem Gewichte. Es steht aber auch nicht im Widerspruche mit der von uns geäußerten Ansicht. Denn, wenn auch ein gelehriger Schüler im wesentlichen als der Verfertiger der Standbilder angesehen werden muß,

---

[1]) Über den französischen Typ der Heiligen Magdalena, der in reicher Tracht die nordische Auffassung der luxuriösen Weltdame wiedergibt, und der Heiligen Marta mit dem Drachen (Aix, Ecouis, Angers usw.) vgl. Vitry, S. 267; zu dem des französischen Lazarus auch die Figur im Calvet-Museum mit dem schweren Faltenwurf der burgundischen Schule.

[2]) Leçons professées etc. Paris 1901. II. 658 ff.

so geschah die Ausführung doch unter den Augen und der Verantwortung Lauranas. Ganz, wie wir uns die Gottesmutter von St. Juliansberg von Dominik Gajini aus dem Groben gearbeitet vorstellten, und Laurana ihr nur den letzten Schliff, der etwas von seiner Handschrift hineinlegt, geben ließen, so wird es auch hier der Fall gewesen sein. Und dies würde denn ganz natürlich die offenbar von Courajod nicht ohne Anstrengung entdeckte Ähnlichkeit mit den Masken erklären. Um die verschiedene Eigenart, die sich bei der Prüfung der Werke unsers Meisters zeigt, zu denken, gibt es gar kein anderes Mittel, als die Annahme, Laurana habe der Mitarbeit seiner Schüler und Gesellen ein sehr weites Feld eingeräumt. Auch urkundlich finden wir ihn ja fast immer mit irgend einem andern Künstler verbunden, in Neapel — wenn wir von Genua absehen — mit der Genossenschaft, in Palermo mit Pietro Bontate und Dominik Gajini, in Marseille mit Sumalvito; und wir müssen uns an den Gedanken gewöhnen, daß Laurana mit eigener Hand nur den geringsten Teil der Werke ausgeführt hat, die er anzufertigen unternahm. Nur unter diesem Gesichtspunkt ist es begreiflich, wie wir seine Hand am Triumfbogen fast nirgends, an der Mastrantoniokapelle nur an ein paar Einzelheiten und der Gottesmutter, in der Doppellaube von Marseille ebenfalls nur an einem kleinen Teil des ganzen Werkes nachweisen konnten. Das Gleiche werden wir bei der Kreuztragung von Avigon finden. Für den ornamentalen Schmuck kommt in Marseille der ältere Sumalvito, für die Standbilder vielleicht schon sein Sohn in Betracht — eine Frage, die durch die genauere Untersuchung der Werke beider in Neapel zu entscheiden ist. (Abb. 77—79.)

2. DIE KREUZTRAGUNG VON AVIGNON.

(Abb. 66—69, 1.)

Das letzte größere Werk Lauranas, die Kreuztragung von Avignon, bildet zugleich das Rätsel seines Lebenswerkes und das Verhängnis der Kunstforschung über ihn. Es ist die Tragik seiner Kunst, daß es am Abschluß seiner künstlerischen Tätigkeit steht: würde es den Ausgangspunkt bilden, wie gerne hätte nicht die Kritik alle seine groben Mängel, Geschmacklosigkeiten und Widersprüche als „Jugendwerk" übersehen und entschuldigt! Dann hätte der Künstler der Büsten dagestanden als der reife, abgeklärte Meister, der lächelnd die Jugendsünden eines übertriebenen Naturalismus von sich abgestreift hat und zu der heiteren Ruhe fast antiker Vollendung gelangt ist!

Aber nun? Ist es denn möglich, daß derselbe Meister, dessen Gottesmütter und Bildnisbüsten den vollendetsten künstlerischen Takt, eine keusche Zurückhaltung und eine Strenge des Stils zeigen, die in dieser Vereinigung in den ganzen 1400 allein stehen; daß derselbe Künstler ein solch abstoßendes Gemisch körperlich ausgeführter, plump und ungeschickt aufgehäufter Gestalten, die sich geräusch-

voll in einem rohen Naturalismus bewegen, auf einen im zartesten Flachbildstil ausgeführten Hintergrund sollte gestellt haben, der ganz dieselbe klare Ruhe und Zurückhaltung, wie auch den vornehmen Glanz widerspiegelt, die er seinen Büsten zu geben weiß? Ist denn ein solcher Widerspruch, der überdies durch die abstoßende Roheit der Farbengebung bis ins Unerträgliche gesteigert wird, überhaupt möglich?

Man steht vor einem Rätsel. Und dies Rätsel hat man bisher auf zwiefache Art zu lösen versucht. Entweder, sagte man, vereinigt Laurana zwei Künstlernaturen in sich, deren letzte, ob sie gleich der andern schnurstracks entgegenläuft, unter dem Einflusse des flandrisch-burgundischen Naturalismus und Mazzonis(!)[1]) zum Durchbruch kam. Dies Kunststück brachte der sonst so treffliche Courajod fertig, und sein gewichtiges Urteil ist das allgemeine der Kunstgeschichte geworden. Wird doch der schreiende Widerspruch durch den bequemen Gipsabguß des Werks, den Courajod für den Trokadero anfertigen ließ, und den zu besichtigen man sich gewöhnlich begnügt, ganz wesentlich gemildert. — Oder aber, man sagte: der Meister der Büsten kann unmöglich auch der der Kreuztragung gewesen sein! Da nun aber letztere ein urkundlich beglaubigtes Werk Lauranas ist, was für die Büsten nicht gilt, so können letztere ihm nicht gehören. Diesen Ausweg haben andere bedeutende französische und italienische Forscher eingeschlagen. Es entsteht damit ein neuer „Meister der Büsten", der nirgends unterzubringen ist. Ein unüberwindliches Hindernis für diese Art der Lösung aber ist die Übereinstimmung des Stils, den die ebenfalls beglaubigte Gottesmutter von Noto mit den Bildnisbüsten zeigt: ist jene ein Werk Lauranas, so müssen es auch die Büsten sein.

Eine endgültige Lösung ist nur möglich, wenn man das ganze Lebenswerk des Meisters heranzieht. Dieses lehrt uns allein, wie viel Gewicht auf die urkundliche Beglaubigung zu legen ist. Ergibt es sich, daß auch die Kreuztragung von Avignon nur zum Teil eigenhändig Laurana zukommt, und daß dieser ihm zukommende Teil in genauester Übereinstimmung mit seinem übrigen Lebenswerk steht: so bedarf es weder einer künstlerisch monströsen Doppelnatur, noch eines nebelhaften Meisters der Büsten, der unserem Meister das beste, was er zu geben hatte, nimmt. Laurana bleibt der Meister der Kreuztragung, bei dem das urkundlich mit ihm abgeschlossene Werk auch zur Ausführung kommt; und er bleibt der Meister der Gottesmütter und Büsten der Neapler Königstochter, die sein künstlerisches Wesen am schönsten widerspiegeln; aber bei ersterem ist er nur wenig beteiligt; letztere sind seine ganz eigenhändigen Schöpfungen. —

---

[1]) Courajod, Leçons II. 658. 662: „Recherche de la vulgarité dans les têtes d'hommes. C'est le trait caractéristique du style napolitain, de Laurana et de Guido Mazzoni". Ihm folgt Vitry, M. Colombe. S. 178 u. 408.— Müntz (La Ren. en Italie et en France. Paris 1885. S. 488) u. Reymond (Sculpt. flor. 1899. III. S. 73) finden starken flandrischen Einfluß. Vorher hatte Trabaud (Gazette des B.-A. XXIII. (1881) S. 175—180) den Meister für einen Franzosen in „spanischer Manier" gehalten, während das sparsame Gold der Falten nach Toskana weise!

Wir besitzen über die Entstehung unseres Werkes ziemlich genaue Angaben.[1])

Sie geht auf den König Renat zurück und bezeichnet den einzigen größeren Auftrag, den dieser Fürst italienischen Meistern gab. Er hatte eine besondere Verehrung für die Zölestinerkirche in Avignon, der er unter anderen prachtvollen Geschenken auch einen goldenen Reliquienbehälter mit einem Stück des heiligen Kreuzes gab, das heute in der Pariser Frauenkirche aufbewahrt wird.[2])

Franz Laurana „talhator ymaginum" in Marseille erhielt den Auftrag, für die Zölestinerkirche einen Altar nebst Gehäuse anzufertigen. Er macht sich an die Arbeit und unterbreitet im März 1478[3]) dem Könige „certains ouvraiges d'ymaigerie en painture." Maxe-Werly[4]) versteht darunter „sculptures peintes dans le goût de l'époque", Labande nur eine fertige Zeichnung. Vermutlich war es ein kleiner Entwurf, der in Farben ausgeführt war. Am 3. April wirft der König dafür die Summe von 1200 Talern aus. Davon wurden am 7. Mai 1479 indes nur 622 Taler ausgezahlt.[5]) „Laurana verwahrte sich dagegen; mußte aber, da der König inzwischen gestorben war, seine Klage bei dessen Neffen und Erben, Karl von Anjou anbringen: er forderte ihn auf, die ‚images de marbre' abzunehmen und die vereinbarte Summe zu zahlen. Karl beauftragte in großer Verlegenheit am 9. November 1481 seinen Kammerherrn Jean le Meingre, Guillaume Meynier und [den Bankbesitzer] Ludwig Peruzzi, das Altarwerk abzuschätzen und die Angelegenheit zu erledigen. Das Meisterwerk Lauranas wurde nur auf 850 Taler geschätzt."[6]) Es bestand außer dem Altar mit seinem Bildwerk der Kreuztragung noch aus einem Gehäuse: „Darüber erhob sich auf vier Säulen ein Tabernakel, das mit Säulchen, Malereien, Vergoldung und Glasfluß (Cristaux) geschmückt war. Das Ganze stand unter einem Zeltdach, dessen Malerei das Werk des Jean Gros war. Die Zölestiner hatten diesem Künstler 100 Taler, zwei Maß

---

[1]) Am besten zusammengestellt von Labande, Le Couvent des Célestins d'Avignon. L' Art. 1904, S. 19 ff. Ders. Le livre d'or du Musée Calvet mit einer Abbildung nach dem Gipsabguß im Trokadero.

[2]) Im Testament des Königs, de Quatrebarbes, Oeuvres du roi René. I. 83, wird die Zölestinerkirche nicht erwähnt, wohl aber „das schöne goldene Kreuz mit silbernem Fuße . . ., in dem sich ein großes Stück des wahren Kreuzes befindet," dem Dom von Angers vermacht, in dem der König seine Ruhestätte finden wollte; und angefangene Arbeiten, sei es in Malerei, Baukunst oder Bildhauerei, wie in Saumur, Angers und anderswo, sollten vollendet werden. Es erklärt sich aus dem Umstande, daß des Königs Testament schon vom 22. Juli 1474 stammt, von dem Auftrage für Avignon also noch keine Rede war. Renat starb am 10. Juli 1480.

[3]) Lecoy de la Marche, Le roi René. II. Pièces justificatives. S. 378. Für die Reise erhielt er 5 Gulden: „A Francisco Laurens, tailleur d'ymaiges, pour sa despence d'estre venu devers le roy lui monstrer certains ouvraiges d'ymaigerie en painture. V. fl."

[4]) Francesco da Laurana. Extrait des Comptes rendus. Ac. Inscr. et B. L. 1899. 260.

[5]) A. Lecoy de la Marche I. 105. Gazette des B.-A. XXIII. (1881). S. 179. Anm. 1.

[6]) Labande nach der Hs. des P. Malet, Histoire des Célestins à Avignon, im Museum Calvet, No. 2825. Bl. 127 b. 363 b, 414. Im Livre d'or du Musée Calvet fügt er hinzu: „pour le paiement intégral l'artiste dut recourir aux Célestins eux-mêmes, qui lui soldèrent encore une somme de 300 écus: ist auch diese Angabe urkundlich gestützt? Sie findet sich ebenfalls bei Lecoy de la Marche, René II. 105.

Hafer und ein Faß Wein als Entlohnung gegeben. Endlich standen rechts und links zwei große Erzleuchter, die nach dem Urteile Sachverständiger von vortrefflicher Arbeit waren."[1]) „Heute, da diese Kirche, die in der Revolution vollständig verwüstet wurde, mit großen Gestellen ausgefüllt ist, auf denen Soldaten-Ausrüstung lagert, und kaum einige enge Durchgänge dazwischen aufweist, kann man sich noch ziemlich deutlich den Anblick vorstellen, den sie in der Mitte des XVII. Jahrhunderts mit ihren Gräbern, Vertäflungen, Glasmalereien und Gemälden machte. Im Mittelpunkte der Apsis erhob sich auf einem Pflaster und Stufen aus rotem Jaspis das prachtvolle Altarwerk mit der Kreuztragung des Laurana." . . „Gegen 1660 hatte man einige Änderungen daran vorgenommen. Der Prior der Zölestiner, Bonaventura Bauduy, ließ an beiden Seiten des Altars Marmorengel mit Reliquienschreinen aufstellen. Ein Jahrhundert später wurde alles zerstört, um einem Altar aus verschiedenfarbigem Marmor Platz zu machen, den Jean Baptiste Péru am 16. März 1750 bestellte und am 4. Januar 1751 bezahlte, und der noch heute den Hauptaltar der Kirche St. Didier bildet." Lauranas Werk wurde in der kleinen St. Michaelskapelle aufgestellt. Nachdem aber die Zölestinerkirche als Landeseigentum am 29. Germinal des Jahres III um 11 500 Franken verkauft worden war, erlitt es schwere Beschädigungen. Es wurde sogar in Stücke zerbrochen, von denen mehrere in das Museum Calvet kamen. In den 1800 wurde es dann wieder zusammengesetzt[2]) und fand Aufstellung in der recht dunklen Kapelle (rechts) von St. Didier, wo es noch heute steht. In den Jahren 1855—56 scheint es sehr gründlich „restauriert" worden zu sein, und zwar von einem Bildhauer Avignons namens Etienne Cournod, von dem auch die Beweinung in der gleichen Kapelle herrührt. Er fügte die Frauengestalt rechts, die sich auf den ersten Blick als moderne Leistung offenbart, hinzu. Er mag auch noch für andere Einzelheiten, die das mangelhafte Licht der Kapelle in wohltätiges Dunkel hüllt, verantwortlich sein.

Ebensowenig zugehörig sind die beiden Heiligen, die (links) mit S. Benedictus und (rechts) mit S. Scholastica bezeichnet sind. Nach Heiß[3]) haben wir links den Heiligen Zölestin (Peter Mouton), der den Orden 1274 gründete

---

[1]) Labande nach Malet, Bl. 363 b, 364, 414. G. Bayle, Etude historique, S. 18. — Natürlich sind Tabernakel und Zeltdach (baldaquin) als ein und dasselbe Gehäuse zu betrachten. Unter Jean Gros dürfte Johann Grassi von Piemont zu verstehen sein, von dem Requin, Doc. inéd. sur les peintres. Paris 1889. S. 43 uns für die Jahre 1487—1502 ziemlich umfassende Nachrichten gibt. Auch Dominik Panisse, ein reicher Bürger von Avignon, bezahlt ihn am 22. IX. 1487 für die Anfertigung eines Altarwerks in der Dominikanerkirche mit 40 Gulden und einem Faß Rotwein. Hier handelt es sich offenbar um ein Gemälde. Dagegen erhielt er am 24. XI. 1496 den Auftrag, daß Grabmal Antons de Comis anzumalen. Ferrier Bernard hatte es in Marmor ausgeführt, und noch heute befinden sich zwei Heilige mit Farbenresten im Museum Calvet, die von dem Grabmal stammen: wir werden Ferrier darin als einen Schüler Lauranas erkennen dürfen. Über die Bemalung von Bildwerken durch bedeutende Künstler vgl. A. Kleinclausz, Claus Sluter. Paris (1905) S. 19.

[2]) Noch heute gehört die rechte Hälfte dem Museum.

[3]) Médailleurs. Francesco Laurana. Paris 1882. S. 11. Anm. 2.

und am 5. Juli 1294 Papst wurde, und (rechts) den Seligen Peter von Luxemburg vor uns (20. VII. 1369—5. VII. 1387 zu Villeneuve bei Avignon)[1]).

Courajod erblickt darin flämische oder franko-flämische Arbeit.[2]) Jedenfalls hat diese mit Laurana auch mittelbar nichts zu tun, und stimmt mit keiner der sonst an der Kreuztragung bemerkbaren Hände. Daß sich indes rechts und links von unserem Werke ein Paar Nischen mit Standbildern oder etwas ähnliches befunden haben muß, ergibt sich aus der Ausdehnung der Inschrifttafel, welche das Altarbild um die Breite der Nischen überragt.

In einer Höhe von 1,60 m über dem Boden befindet sich über der erwähnten Inschriftplatte eine Marmortafel mit zahlreichen, im Vordergrunde lebensgroßen Figuren, welche eine Kreuztragung vorstellen. Die Tafel mißt[3]) ohne Rand 2,48 m in der Höhe und 2,89 m in der Ausdehnung zwischen den äußeren Enden der Kapitelle. Den äußeren Rand bilden zwei geriefte korintische Pilaster, die indes von den Figuren des Vordergrundes überschnitten werden. Die Kapitelle entsprechen denjenigen der Pilaster des Portikus-Hintergrundes am großen Triumfzuge in Neapel. Der Aufbau zerfällt in zwei durch eine hohe Mauer getrennte Teile: vor ihr spielt sich der Vorgang der Kreuztragung in Verbindung mit der Ohnmacht der Heiligen Mutter inmitten ihrer Begleitung ab. Über ihr erheben sich auf blauem Hintergrunde die Straßen der Stadt Jerusalem.

Der figürliche Vorderteil zerfällt in zwei künstlerisch nicht zusammenhängende Gruppen: links der Zug mit dem kreuztragenden Krist, rechts in Ruhe die Gruppe der ohnmächtigen Mutter und klagenden Frauen und der Jünger Johannes. Die Bewegung der linken Gruppe ist zwiespältig; der Zug kommt von links aus der Tiefe scheinbar durch ein Tor, und Kristus bewegt sich von links nach rechts im Vordergrunde. Hierdurch entsteht eine Mischung von Gesichtern, die entweder ganz von vorn oder nur in der Seitenlinie gesehen werden, wie sie ähnlich das rechte Laibungsflachbild in Neapel aufweist.

Das gesamte Bildwerk ist mit unfein und unsauber aufgetragenen Farben bemalt, die sich ungleich erhalten haben, besonders an den dunkeln Stellen, so daß die Wirkung fast roh ist. Den Händen fehlen einzelne Stücke, wie die Seilenden des Kriegsknechtes hinter dem Heiland, Lanzenspitzen und dergl. Das obere Kreuzende scheint eine moderne Zutat zu sein, da sich dahinter wohlausgebildete Köpfe befinden. Der Künstler befand sich hier in einer Verlegenheit. Gab er dem Heiland das Kreuz auf die linke Schulter, so wäre es um die Wendung des Kopfes nach vorn geschehen gewesen. So liegt es nun recht ungeschickt auf der rechten, durchschneidet die Gruppe und ist schließlich nur ein Stück des Kreuzes, nicht dieses selbst. Wäre sich unser Meister über die Grenzen des Malerischen und Bildnerischen klar gewesen, so würde er sich gesagt haben, daß sich die

---

[1]) Art de Vérifier les dates I. 96. 308.

[2]) Leçons professées. II. 418.

[3]) Nach dem Abguß im Mus. Calvet gemessen.

unschöne Wirkung einer solchen Anordnung malerisch durch eine Menge von Hilfsmitteln aufheben läßt, daß sie aber bildnerisch selbst dann hervortritt, wenn sie wie hier durch Farben abgeschwächt wird. Daß Laurana die Schwierigkeiten durch einen tiefer in die Kniee gesunkenen Heiland hätte vermindern können, mag ihm wohl klar gewesen sein, zugleich aber wußte er auch, daß er einer solchen Gestalt nicht gewachsen war, und so blieb es bei der jetzigen ungeschickten Anordnung. Übergroße Kreuze waren Mode und entsprachen der wachsenden Vorliebe für die realistische Darstellung großer Leidenschaften. Man sehe sich nur einmal den Kristus mit dem schier ungeheuren Balken auf der Kreuztragung in der Dreifaltigkeitskirche zu Florenz (Kap. des linken Kreuzschiffes) an. Auch Girlandajos Kreuztragung im Louvre hat Ähnliches. Die Art des Tragens, wie sie hier in glücklicher Lösung auftritt, war für die Plastik noch weniger annehmbar als die Lauranas. Renat als der königliche Dilettant, der er war, beschäftigte sich natürlich auch mit diesem Problem, und die Handschrift von Poitiers[1]) zeigt uns einen kreuztragenden Heiland mit dem kurzen Balken über der linken Schulter, den langen über den Rücken nach rechts gehend, wie dies zeichnerisch befriedigend, plastisch aber schwerlich ausführbar gewesen wäre.

Die Gruppe der Kreuztragung ist so gedacht, daß sie aus dem Hintergrunde hervortritt, sich dann rechts wendet und so die rechte Gruppe überschneiden würde. Daher treten dann auch ihre vorderen Gestalten voller hervor als die der rechten Gruppe, die (bis auf die hinzugefügte, die vielleicht einer ähnlichen älteren entspricht) flacher gehalten sind.

Den Mittelpunkt bildet, eineinhalb Körpertiefen hervortretend, der das Kreuz tragende Heiland. Er ist schmalschultrig und bricht unter der Last des klobigen Balkens zusammen. Ein weiter Mantel hüllt ihn ein, der mit Stricken gegürtet ist, die auch den rechten Unterarm mehrfach umwinden. Das Faltenwerk zeigt die flache Art der Laurana-Werkstatt, ist aber gesuchter und vermeidet wie die Maria-Magdalene in Marseille die Knickung des aufstoßenden Gewandes und die Schlangenlinie des Saumes. Von den Füßen sind nur die rechten Zehen sichtbar, die mit breiten Nägeln ganz nach vorn gekehrt sind: dadurch entsteht eine gezwungene Wendung, die durch das wenig hervortretende Knie noch mehr auffällt.[2]) Der linke Fuß ist in Schrittstellung rückwärts gehoben. Die Hüften sind schlank, die Trennung der unteren Glieder etwas deutlicher im Faltenwurf betont, als es Laurana bei den Gottesmüttern gelingt.

Der Kopf des Heilandes ist neben dem der Muttergottes das beste an dem

[1]) Vgl. die Abbildung bei de Quatrebarbes, Oeuvres I. S 96. Text CXLV.

[2]) Die Stellung eines Fußes im rechten Winkel begegnet in der bildenden Kunst vom Ende der 1400 mehrfach. Dabei befindet sich aber der Körper in Ruhe. Bekannt ist der Josef der Vermählung Mariens, wie ihn auch noch Rafael wiederholt. Daß eine Körperhaltung von fast unbegreiflicher Gezwungenheit als Modesache Allgemeingut werden kann, davon gibt die Kunst- und Kulturgeschichte von der Gotik bis auf unsere Tage zahllose Belege.

ganzen Werke. Ihm gilt die besondere Aufmerksamkeit des Beschauers, und darum verwendet darauf der Meister seine ganze Kunst. Der Schnitt des Gesichts ist edel, der Ausdruck höchsten Schmerzes und gotterfüllter Ergebenheit durch den zum Himmel gerichteten Blick wohl zum Ausdruck gebracht. Eine knorrige, gewundene Dornenkrone liegt auf dem mit langem, fließendem Haare bedeckten Haupt:[1]) dies Haar entspricht in der Fülle und dem weichen Fluß seiner Wellen, die in deutliche Abteilungen zerlegt sind, dem Haare der Maria-Magdalene von Marseille. Die Oberlippe bedeckt derselbe Bart, der streifenweise die einzelnen schmalen Abteilungen aneinandersetzt, wie der des Lazarus. Ebenso geartet ist der kurz gehaltene, in der Mitte gespaltene Vollbart. Die Augen sitzen unter kräftigen Brauenknochen, wie beim Lazarus in Marseille. Sie sind länglich, mandelförmig, etwas geschlitzt, gleichmäßig und ohne eine Schweifung nach außen. Die Augensterne sind, soweit man sehen kann, nicht angedeutet.[2]) Die Stirn ist niedrig, im Schmerz nach den Brauen, die nicht angedeutet sind, zusammengezogen: das Faltenbild zwischen den Augen und dem Nasenansatz gleicht dem in Marseille. Der Mund von gutem Schnitt ist in den Winkeln herabgezogen. Alles in allem haben wir hier eine Fortentwicklung des Kristuskopfes der Sluterschule; es ist der gleiche Allgemeinkarakter: der in den Winkeln herabgezogene nordische Mund, der kurze zweiteilige Vollbart, die großen Augen in knochigen Höhlen, die starken Backenknochen; und die knorrige Dornenkrone, die das Leiden des Heilands besonders betont, entspricht nordischen, nicht aber italienischen Vorbildern dieser Zeit.

Der rechte Arm in weitem Ärmel mit kräftig betonten Falten ist zum Kreuzbalken erhoben. Das Futter ist am Handgelenk umgeschlagen. Die Hand selbst liegt am Balken und packt ihn mit einer bei lauranischen Händen ungewohnten Kraft. Die letzten zwei Finger sind beschädigt. Der Rücken der Hand ist weich und flach, ganz ohne die Adern, wie sie z. B. der Kriegsknecht links aufweist. Die linke Hand liegt vor der rechten. Ihre Fingerbildung erscheint mir von der rechten verschieden genug, um an eine moderne Ergänzung dieses ganzen Kreuzstückes zu glauben. In dieser Gestalt Anklänge an Laurana zu finden, ist nicht schwer: die zaghafte Haltung des sorgfältig verhüllten Körpers, die im allgemeinen dem Karakter lauranischer Faltengebung entsprechende Anordnung des Gewandes, die flachen und nicht zahlreichen Falten, selbst die Hand und der vornehm edle Schnitt des Gesichtes. Aber so wenig wie der Kopf des Lazarus will auch dieser Heilandskopf mit seinem viel zu ausgeprägten Naturalismus in die Reihe der lauranischen Köpfe passen, die wir kennen. So viel Leben, Schmerz und Ergebung wirksam darzustellen, war unser Meister nicht fähig. Bescheiden und klug

[1]) Der Gipsabguß zeigt über dem Kopfe die Mütze eines Kriegers: es handelt sich aber wohl um einen Heiligenschein; wenigstens faßt der Maler die Sache so auf; möglich ist, daß er eine spätere Zutat ist.

[2]) Hierin würde ein Unterschied mit dem Lazarus festzustellen sein. Allein die aufgetragene Farbe mag eine flache Andeutung der Sterne wohl zudecken.

genug wie er war, überließ er diese Arbeit einem anderen, und da wir das Gleiche bei der Doppellaube in Marseille beobachten konnten, beide Werke außerdem zu gleicher Zeit entstehen, so ist die Annahme nicht unberechtigt, in unserm Kristus eine möglicherweise von Laurana im allgemeinen entworfene, vielleicht von demselben Meister wie die Lazarusfiguren in Marseille angefertigte Arbeit zu erblicken.

Aus diesem Kreis treten die übrigen Figuren der linken Gruppe vollständig heraus, und zwar in der Art, daß sie unter sich wiederum verschieden sind, indem die vollen Rundköpfe des Vordergrundes in der Mache von den am Hintergrunde klebenden abweichen.

Die Köpfe dieser letzteren Gruppe sind von einer unglaublichen Roheit im Ausdruck wie in der Ausführung: sie sind viel zu stark für die schlecht hingestellten, in ihren Knien schlotternden Kriegsknechte. Dabei geht der Realismus des Künstlers so weit, zerlumpte Hosen, ungleich heraufgezogene Stiefel, durch zerrissene Schuhe dringende Fußzehen darzustellen. Die Handrücken haben stark ausgeprägte Adern, die Arme sind krüppelhaft, die Gesichter ungeschlacht, die Augen haben keine angedeuteten Augensterne. Der Künstler dieser drei Vordergrundsgestalten ist der unfähigste der an diesem Werke beteiligten, und wohl mag es dem Nachfolger König Renats schwer geworden sein, derartige Machwerke abzunehmen und mit schwerem Gelde zu bezahlen. Übrigens beruht der fantastische Aufputz der Krieger ganz ebenso wie der der Frauen rechts auf der Art der pomphaften religiösen Aufführungen an Festtagen jener Zeit.[1])

Anders und besser die im Hintergrunde aufgebauten nach vorn sehenden Kriegsknechte.[2]) Auch sie lassen es an Gemeinheit des Ausdrucks nicht fehlen, sind aber weniger roh in der Ausführung, zeigen sorgfältiger durchgearbeitete Gesichtszüge und Haare und unterscheiden sich auch insofern von den Vordergrundsleuten, daß sie kräftig gezeichnete, eingegrabene Augensterne haben.

Im Aufbau der übereinanderstehenden nach vorn gewandten Gesichter stimmen sie mit dem rechten Laibungsflachbild des Triumfbogens überein. Eine gewisse Ähnlichkeit zeigt das rohe zähnefletschende Gesicht des Kriegsknechtes links vom Tubabläser mit einem Kopfe der linken Laibung, der sich zwischen Alfons II. und dessen Waffenträger mit der ähnlichen Kopfbedeckung rechts bemerkbar macht.[3]) Der Kopf rechts vom Heiland hat eine entfernte Ähnlichkeit mit dem links von Alfons befindlichen Keulenträger. Auf ein derartiges Zusammentreffen ist weniger Gewicht zu legen als auf die Übereinstimmung

---

[1]) Vgl. Emile Mâle, Le Renouvellement de l'art par les mystères. Gaz. d. B.-A. 1904. S. 299.

[2]) Der Tubabläser ist ein alter Bekannter vom großen Triumfzuge in Neapel her. Auch die beiden Lückenbüßer, die in der Mitte des Hintergrundes nach rechts gehen und wie Zerrbilder aussehen (— der vordere erinnert sehr lebhaft an Punch —) führen ein Leben für sich, gehören aber in der Ausführung zu unserer Gruppe.

[3]) Diese Ähnlichkeit ist keineswegs besonders groß; sie tritt auf dem Gipsabguß weit stärker hervor als auf dem Werke selbst. Auf dem Laibungsflachbild hat der Mann ganz auffallend starke wulstige Lippen.

des Aufbaues. Für ersteren glaubten wir schon in Neapel Laurana verantwortlich machen zu dürfen. Daß Laurana die allgemeine Anordnung auch unsers Bildwerkes zukommt, ist ja unzweifelhaft: seine Hand aber ist bisher nicht zu erkennen. Die Gestalt des Kristus reiht sich in die Gruppe der Figuren der Lazarushalle ein. Für die Kriegsknechte müssen wir einen oder mehrere der von frankoflandrischer Schule beeinflußten Gehilfen annehmen.

Nicht viel weniger verwickelt liegt die Sache bei der rechten Gruppe. Auch hier sind die Gestalten des — etwas weiter zurücktretenden — Vordergrundes von denen des Hintergrundes zu trennen.

Am meisten zurück liegen vier Frauenköpfe mit dem mächtigen, sehr sauber ausgeführten Kopfputz der burgundischen Mode der Zeit; schematisch davor drei nach vorn gekehrte Klageweiber mit lebhaft erhobenen, naturalistisch ausgeführten Händen. Der Kopftyp zeigt mit Vorliebe scharf herabgezogene Brauen und den nordischen großen, in den Winkeln herabgehenden Mund. Den zwei an die Mauer geklebten Kriegsknechten der linken Gruppe entspricht rechts eine ebenso unklar hingestellte Frau mit breitem Gesicht, Kopftuch und gefalteten Händen. Sie sitzt ganz flach an der Wand, während die hinter ihr befindlichen drei Klageweiber die Köpfe in halbem Rund herausgebildet haben. So wiederholt sich hier dieselbe Unfähigkeit Lauranas, eine gedrängte Menge lebensgroß im Flachbilde zu entwickeln wie in Neapel. Es folgt die nächste Umgebung der ohnmächtig zusammengesunkenen Muttergottes; nach Kristus gewendet mit halb erhobenen Händen und dem krampfhaft zurückgeworfenen Kopfe, schmerzdurchfurchter Stirn, herabgezogenen Mundwinkeln der Lieblingsjünger Johannes. Seine Hände sind lebhafter bewegt, als wir sie bei Laurana kennen. Ganz fremd ist diesem die verwickelte und völlig unklare Fältelung des Gewandes. Die Muttergottes wird unter den Armen von einer hinter ihr stehenden jüngeren Maria gehalten. Ihre Hände sind, wie sie der Heiligen unter die Arme greifen, in ehrfurchtsvoller Scheu umwickelt, das Haar fällt in langen Strähnen unordentlich herab. Auch ihre Stirn ist gramerfüllt in Falten gezogen, die Brauen gehen aber weniger herab als bei fast allen Frauen und dem Kristuskopfe. Schmerzlich weinend führt die ältere neben ihr stehende Frau den Zipfel des Mantels zu den tränenden Augen.

Weit mehr dem Karakter lauranischer Frauen sich nähernd ist die ohnmächtige Muttergottes. Ihr Körper ist zart, namentlich der Oberkörper schmal und brustlos.[1]) Sie breitet die schlanken Hände in schöner Bewegung aus und hält so das lang vom Kopf herabfließende, blaugefütterte Tuch vor dem Körper auseinander. Es schließt sich wie eine Art Rahmen darum zusammen. Diese Hände haben mehr Leben als die lauranischen. Der abgespreizte linke Kleinfinger entspricht dem der Maria Magdalena in Marseille, in deren Kreis sich die Gestalt

[1]) Auffallend ist hier wieder der Unterschied zwischen dem Gipsabguß und dem Urbild: während jener ziemlich kräftige Formen in der Fotografie wiedergibt, ist davon beim bemalten Marmor nichts zu bemerken.

überhaupt einordnet. Auch der Kopf ist weit durchmodellierter, als es Laurana tut. Dagegen ist das Knochengerüst des Körpers ganz ebensowenig berücksichtigt. Die Teilung der Brüste und der Schenkel ist nur angedeutet. Das Faltenwerk ist flach, aber reichlich. Alles in allem erscheint hier dieselbe Hand wie beim Kristus. Es sind die beiden bestgelungenen Gestalten, und sie würden ohne ihre Umgebung eine tiefe und rührende Wirkung ausüben.

Von allen diesen Köpfen unterscheidet sich der ganz rechts der Frau, die ihrer modernen Kollegin die linke Hand auf die Schulter legt: er ist am meisten lauranisch, wie ein Vergleich mit dem Kopf der Gottesmutter von Messina lehrt. (Abb. 69, 1, 2.)

Das Ergebnis unserer bisherigen Untersuchung ist folgendes:

1. Der Entwurf des ganzen Werkes gehört Laurana und stimmt mit der Art, wie der große Triumfzug am Neapler Triumfbogen und das rechte Laibungsflachbild entwickelt sind, überein;
2. seine Hand zeigt sich in dem rechten, niedergesenkten Frauenkopf;
3. ebenso mag er die letzte Hand an den Heiland, die Muttergottes und die sie auffangende Begleiterin gelegt haben;
4. diese selbst sind im wesentlichen vom Meister der Standbilder der Lazarushalle in Marseille;[1])
5. dieser zeigt im Kristuskopf Anklänge an die burgundische Sluterschule;
6. anderen Gehilfen die unter frankoflandrischem Einflusse stehen, mögen die Kriegsknechte und die Klageweiber gehören.

Der wesentliche Anteil, den Laurana indes an diesem Werke hat, ist der bauliche Hintergrund: vergleichen wir ihn mit dem vom Mastrantoniobogen und dem Weihwasserbecken in Palermo, so ist der Folgerung nicht zu entrinnen, daß alle drei Arbeiten von einer Hand sein müssen, zumal etwas ähnliches nur noch in Rimini vorkommt, freilich mit dem Unterschiede, daß der Künstler der architektonischen Flachbilder im Malatestatempel es versteht, den Hintergrund mit dem Vordergrunde zu verschmelzen und seine Gestalten in die bauliche Umrahmung hineinzustellen. Annähernd gelingt dies Laurana auch beim Mastrantonioflachbilde. Aber auch hier ist der getrennte Hintergrund die Hauptsache. Das Vorbild war wohl ohne Zweifel für Laurana wie für den Meister von Rimini Donatello. Während aber dieser schon im Salome-Flachbild vom Taufbrunnen in Siena die grundsätzliche Trennung von Vorder- und Hintergrund zu überwinden beginnt, während der Hintergrund am Hochaltar von Padua schon einheitlich mit in die Darstellung hereingezogen wird, um auf der Steinigung und Kreuzigung Kristi in London und an der Kanzel der Lorenzerkirche auf das vollendeste in eins zu

[1]) Maxe-Werly, Francesco Laurana. Inscr. et Belles-lettres. 1899. S. 9 bemerkt in der Fußnote 1: „bei der Ausführung der Altartafel der Zölestinerkirche in Avignon hätte sich Laurana von seinem Landsmann Thomas von Komo helfen lassen (Palustre, Renaissance)". Auf etwas anderes wie bloße Vermutung stützt sich diese Behauptung, wie es scheint, nicht.

verschmelzen, bleibt Laurana auch hier, wie bei seinem gesamten Lebenswerk auf der ersten Stufe stehen und prägt so auch dieser Arbeit jenen altertümelnden Karakter auf, den wir schon bei seinen Frauenbüsten und Gottesmüttern betonten.

Ursprünglich ebenfalls eine romanische Hinterlassenschaft, war es ein Lieblingsgedanke Lauranas wie so vieler seiner Zeitgenossen, die baulichen Formen der Frühauflebung wenigstens im Bilde vor das entzückte Auge zu zaubern, Träume eines Künstlers, wie sie selten zur Ausführung kamen, in der Einbildung jener mächtig schaffenden Zeit aber um so reichlicher vorhanden sind. Nur einer, der ein schöpferischer Baumeister war, wie die Auflebung keinen größeren kennt, durfte wenigstens teilweise seine Ideale verwirklichen, und das war Luzian Laurana. Was Wunder, daß man Franz gerade wegen seiner baulichen Hintergründe gern mit dem Namensvetter zusammenbringt. Bode[1]) sieht im Hintergrunde von Avignon den Palast von Urbino und schließt daraus, wie auch aus dem Schweigen der neapler und sizilianischen Urkunden und aus der Battista Sforza, daß Franz „seinen Bruder für kurze Zeit nach Urbino begleitet habe", was v. Reber (Luciano da Laurana S. 56) ablehnt, da der Palasthintergrund der Kreuztragung von St. Didier „die angegebene Ähnlichkeit mit dem Palast von Urbino tatsächlich nicht erkennen läßt". Wir haben gesehen, daß weder für die Verwandtschaft noch für ein Zusammenarbeiten Franz und Luzians der geringste Beweis zu erbringen ist: ja, wie die Dinge augenblicklich liegen, d. h. soweit unsere Kenntnisse reichen, erscheint beides ausgeschlossen. Was Laurana gab, ist das Fantasiebild von Jerusalem, das reichste und bedeutendste Stadtbild, das die Frühauflebung sich vorzustellen vermochte. Jerusalem, die Stadt des Heilandes, seines Einzugs als König, seiner Richtstätte als Erlöser, seiner Grabkirche — das war eine Aufgabe, wie sie nicht schöner gedacht werden konnte und zum höchsten Fluge der Gedanken antrieb. Und außerordentlich glänzend ist das Bild, das Laurana sich davon machte!

Zur Linken erhebt sich ein Triumfbogen mit den gerieften korintischen Pilastern, deren Vorliebe Laurana mit der ganzen Frühauflebung teilt. Das nur mit Riefen versehene, sonst ohne allen Schmuck gelassene Pilasterkapitell rechts am Triumfbogen erinnert an die Kapitelle Cronacas in S. Francesco al Monte (von 1475 ab). Derartige Anklänge übertrugen sich von Werkstatt zu Werkstatt, wodurch sich die Schnelligkeit, womit sich neue Formen verbreiten, ebenso wie das gleichzeitige Auftauchen an verschiedenen Orten erklären. Die Bekrönung bildet ein Bogen mit Eckpalmette wie beim Grabmal C in Marseille. Die Wölbung des Bogens zeigt vier Reihen Kassetten, die mit sechsblättrigen Blüten ausgefüllt sind, ähnlich denen der oberen Flachbilder der Mastrantoniokapelle. Dann folgt rechts ein prachtvoller Rundbau mit Kuppel, das Ideal der Grabeskirche und ausgesprochene Problem der Zeit, an dem man ohne Unterbrechung arbeitete; eine herrliche Halle mit Flügelbauten, links ein viereckiger, rechts ein

---

[1]) Desiderio da Settignano und Fr. Laurana. Berl. Jahrb. 1888 (IX) S. 226.

runder mit den hochgewölbten Rundbogenfenstern, wie sie Laurana liebt. Die Öffnungen werden von Zuschauern ausgefüllt, worin Laurana ebenfalls nur einen uralten Vorwurf wiederholt. Am Sockel des Rundbaues befindet sich rings herumlaufend ein Fries der in der denkbar feinsten Ausführung einen Kentaurenkampf darstellt. Von ähnlicher Feinheit (und ebensowenig zur Geltung kommend) ist nur der Zierat, der sich auf den Füllhörnern der Greifen in den Zwickeln des Neapler Triumfbogens befindet: die Arbeit gleicht der auf einer Plakette. Dem Rundturme folgt ein schöner Durchblick in die Straßen der Stadt durch die Bogengänge eines Palastes. Die Halle steht auf gerieften Säulen, deren eigenartige Kapitelle den auf dem Mastrantonio-Flachbilde verwendeten gleichen: die untere Hälfte ist gerieft, die obere wiederholt das römische Mischkapitell mit Schnecken und Eierstab. Die Vorderecke der Straße beherrscht ein mittelalterlicher Turm in Rauhquadern. Gegen den Himmel heben sich Türme mit Kuppeln ab, die mit einer Kugel gekrönt sind; wir sehen Galerien mit kugelförmigen Aufsätzen und durchweg die Freude an reich profilierten Gesimsen, wie wir es schon in Palermo hervorheben konnten.

Was endlich die Buchstaben auf der im Hintergrunde flatternden römischen Standarte S. P. Q. R betrifft, so stimmen sie in ihren Grundzügen mit der Schrift Lauranas überein; so namentlich das R mit dem kleineren Oberteil und dem gerade angesetzten letzten Strich, auch das enge S mit dem ziemlich wagrechten linken Haken, das P mit dem kleineren Oberteil. Daß die Ausführung sorgfältiger, die Schrift fetter erscheint, beruht wohl auf dem Umstande, daß sie in erhabener Arbeit herzustellen war.[1]) Das schöne Wappen rechts wurde ins Louvre verschleppt und durch einen Abguß ersetzt. Es ist das Ehewappen Renats und Johannas von Laval, umgeben von einem Rosenkranz mit dicken Kugeln, wie er auf gleichzeitigen Gemälden auch vorkommt, und Renat ihn auch auf dem Adelsbriefe des Bardelini anbringt.[2])

Die ursprüngliche Bemalung wird wesentlich ausgeglichener gewirkt haben als heute, da an vielen Stellen die Farbe fehlt, an anderen neue aufgetragen ist. Vor allem fehlt auch die ausgleichende Vergoldung. So waren die Haare der Frauen vergoldet. Das Kleid Kristi scheint die Farbe des Marmors beibehalten zu haben, trug aber goldenen Zierat wie die Gottesmütter von Sizilien. Auch die Ärmelumschläge, Bart und Haare waren vergoldet, die Dornenkrone dunkelgefärbt. Die Kriegsknechte hatten blaue Stiefel, rote Gewandung, goldene Metallteile; der Mantel der Mutter Gottes war blau; ihr Kleid weiß mit goldenem Zierat. Auch die Gebäude des Hintergrundes dürften vergoldet gewesen sein und standen wie Erz gegen den blauen Himmel. Daß die Bemalung, nicht bloß des Baldachins, sondern des ganzen Bildwerks dem Jean Gros gebührt, und daß wir unter diesem

---

[1]) Die am Sockel hinlaufende Inschrift kommt für die Handschrift Lauranas nicht in Betracht, obgleich sie ihr nicht widerspricht. Sie bildet mit der Jahreszahl vier Reihen und ist mehrfach abgedruckt.

[2]) Abb. bei De Quatrebarbes I 1845 S. CXXVII. Die Endkugeln tragen die Worte Devot li suis.

den „Johannem Grassi alias de Piemont" vermuten, ist oben bemerkt. Er wird in einer anderen Urkunde[1]) auch „pinctor loci de Yvre", also Jvrea in Piemont genannt, und die Übersetzung seines Namens Grassi in Gros hat nichts befremdendes.

Wie es sich darum handelt, das Marmorgrabmal des Anton de Comis zu bemalen, sollen die sieben Trauergestalten, die nach französischer Art die schwarze Marmorplatte mit dem darauf ausgestreckten Toten tragen, mit schwarzer Farbe bedeckt werden; das Kopfkissen ist wie Goldbrokat zu färben, der Tote selbst in natürlichen Farben, die Rüstung ganz so wie eine wirkliche Rüstung, der Wappenrock „secundum quod arma ipsius defuncti exigunt", ebenso Sturmhaube und Gewand; der Hund weiß und hellrot; die Inschriftplatte wie schwarzer Marmor mit goldenen Buchstaben, und das Schultertuch, Spaldenier (espalleria)[2]) aus gutem Golde mit güldenen Sternen im Felde; der Heilige Anton daneben schwarz, die Heilige Margarete mit einem dunkelgrünen Drachen, rotem, goldgesäumtem Mantel und einem weißen Kleide, das „de aurata", vermutlich mit goldenem Zierat, besetzt war; ein Engel der Verkündigung mit einem Mantel aus rotem Goldbrokat, einem blauen Bande mit goldenen Buchstaben, einem Gefäß mit goldenem Zierat und einer Lilie in entsprechenden Farben; eine Jungfrau mit güldenem Kleide unter blauem, mit goldenen Sternen besäten Mantel, einer Taube von entsprechender Farbe mit goldenen Flügeln; ein Gottvater in hellblauem Nimbus und rotem Mantel.

Gold übertönte alles, glich die Farben aus und ließ die Formen des Einzelnen zurücktreten.

Und dennoch: selbst, wenn wir uns bemühen, uns den Eindruck vorzustellen, den die Kreuztragung, als sie fertig war, auf den Beschauer machte und der allein für ihre Beurteilung maßgebend sein darf, kann uns des Meisters Werk schwerlich befriedigen. Dabei braucht uns das offenbar sehr abfällige Urteil des Bestellers selbst nicht zu beeinflussen. Denn Renat kam Zeit seines Lebens aus den Anschauungen seiner gotischen Formenwelt nicht heraus, und seine Erben mögen noch andere Gründe gehabt haben, um die bedungene Summe von 1200 Talern für zu hoch zu erachten.

In Wahrheit hatte Laurana eine Aufgabe übernommen, der er nicht gewachsen war: weder inhaltlich noch formell. Den tragischsten Gedanken, den die kristliche Weltanschauung geboren hat, sollte er darstellen: den Heiland, der in tiefster Schmach sein Kreuz nach Golgata schleppt und auf dem Wege seiner Mutter begegnet! Nur ein dramatischer Feuerkopf ersten Ranges hätte eine solche Aufgabe lösen können, es sei denn, daß ein Meister im Flachbildstil die Darstellung zu einer Erzählung von epischer Breite ausgesponnen hätte. Zur dramatischen auf die höchste Tragik zusammengefaßten Form, wie sie vielleicht

---

[1]) Requin, Peintres. S. 92.

[2]) Vgl. A. Schultz, Minnesinger. Leipzig 1880. II. S. 33.

ein Michelangelo zustande gebracht hätte, fehlte Laurana die Kraft, zur Darstellung lebhaft bewegter Gestalten in Lebensgröße das Können; und so verfiel er, wie es stets der Fall ist, wenn eine kleine Begabung an die Darstellung großer Leidenschaften geht, in Pathos und leere Pose. Zur Darstellung im Flachbild, zu der seine natürliche Begabung ihn drängte und befähigte, fehlte es an Raum. Wie hätte er diese Massen, deren natürliche Größe wohl vorgeschrieben war, auf diesen kleinen Raum zusammendrängen können? So zerfällt denn sein Bildwerk in zwei völlig getrennte Gruppen, die anstatt in die Breite, in die Höhe gehen, wie aus zwei Toren heraus drängen, ähnlich jenen kriegerischen Scharen der aragonischen Könige, die von drei Seiten sich in die Halle ergießen, um ihre Fürsten mit dem Schwerte gegen den Ansturm der Feinde zu schützen. Und nun, während er dort möglichst viel Bildnisse naturgemäß anbringen konnte und sollte: hier ist er so in seinem unglücklichen Schema befangen, daß auch diese rohen Kriegsknechte alle wie Bildnisse dastehen und uns ihre grinsenden Gesichter zuwenden wie auf einem fotografischen Gruppenbilde. Die Köpfe sind alle gleich stark, ob sie im Vordergrunde oder im Hintergrunde sich befinden; ja der einzig wirklich gute Kopf des Heilandes ist kleiner als die der hinter ihm befindlichen Schergen, und die mit ihrem unförmlichen Kopfputze wie Zerrbilder wirkenden Klageweiber, die in der dritten Reihe stehen, haben dieselben ungestalten Köpfe wie die Gottesmutter selbst.

Da ist nichts von dem feinen Flachbildner, wie ihn uns das Mastrantoniobild vom Heiligen Hieronimus und Gregor so vollendet zeigt, oder die prächtigen kleinen Ziselierarbeiten an den Sockeln und der Altarstaffel von Marseille, oder die Kentaurenschlacht und vor allem die in die tadellose Technik des Flachbildes übertragene Perspektive der baulichen Hintergründe verraten. Zugleich aber finden wir denselben Meister wieder, der so und nicht anders im großen Triumfzuge und im rechten Laibungsflachbild des Neapler Triumfbogens die volle Körperlichkeit der Vordergrundfiguren vor die angeklebten des Hintergrundes stellt: wenn auch der Mangel an Können, die Grenzen der Begabung eines Künstlers stilkritische Beweiskraft haben, so ist es bei diesen drei Werken der Fall, von denen die beiden ersten einem uns nicht genannten Künstler gehören, das letztere aber mit dem Namen Franz Lauranas verknüpft ist. —

Wie immer man aber auch über die beiden Neapler Werke urteilen mag, sicher ist wohl, daß die Kreuztragung von Avignon das Verhängnis unseres Meisters geworden ist. In mehrfacher Beziehung. Nicht nur, daß er vielleicht Geld dabei zusetzte und in Schulden geraten sein mag, wie er denn in den letzten 20 Jahren seines Lebens wohl noch häufig mit verwickelten Familien- und Geldgeschichten, niemals aber mehr mit einem Kunstwerke zusammen genannt wird. Daß er sich während seines Aufenthaltes in Marseille nicht in schlechten Verhältnissen wird befunden haben, scheint aus der Mitgift hervorzugehen, die er seiner Tochter Maragde gab, ebenso wie aus dem Umstande, daß wir von drei Häusern hören, die er, als er zu seiner Tochter nach Avignon gezogen war, in Marseille

verkaufte, teilweise um die Schulden seines Schwiegersohnes zu decken. Maragde gab er 1000 Gulden mit, die gleiche Summe, die Alessandra Strozzi, die berühmte Mutter Filipp Strozzis und die Verfasserin der schönen Briefe an ihre Söhne,[1]) 1451 ihrer Tochter Lesandra mitgegeben hatte, als sie Donato Bonsi heiratete. Sicher war dies eine „anständige" Mitgift, wenn Alessandra Strozzi damals auch sehr haushalten mußte. Die Kreuztragung ist aber auch in der Beziehung unserem Meister zum Verhängnis geworden, als sie die Kritik über ihn in die Irre und dahin geführt hat, für die besten Arbeiten Lauranas einen anderen „Meister der Büsten" anzunehmen, indem man, wie bemerkt, nicht mit Unrecht schloß, daß einem Künstler von so zartem Empfinden, wie sie es zeigen, nicht die Roheiten der Kreuztragung aufgebürdet werden dürften. Welchen Denkfehler man hierbei machte, ist ebenfalls schon hervorgehoben werden. Man wußte nicht, daß an allen Werken, mit denen Laurana urkundlich verknüpft ist, seine Hand nur in verhältnismäßig bescheidenem Maße beteiligt ist, und man vergaß, daß die mit seinem Namen bezeichnete Gottesmutter von Noto alle künstlerischen Kennzeichen entwickelt, welche auch die Büsten aufweisen. Endlich ist die Kreuztragung noch im eigentlich künstlerischen Sinne Lauranas Verhängnis. Die Tragik liegt darin, daß eine anders geartete, ziemlich eng begrenzte Begabung, ein schönes, aber nicht zum höchsten Fluge das Genius befähigtes Können an der Größe der ihnen gestellten Aufgabe zu Grunde geht. Laurana tritt hier in den Kreis derjenigen, von denen Goethe gelegentlich sagt: „Es beschränkt sich selten ein Künstler auf das, was er vermag, die meisten wollen mehr tun, als sie können, und gehen gar zu gern über den Kreis hinaus, den die Natur ihrem Talente gesetzt hat." Vielleicht ist das eine innere Notwendigkeit: hatte Laurana aber den an ihn gestellten künstlerischen Anforderungen in Neapel noch genügen können,[2]) so zerschellte sein Talent an der Größe der Aufgabe von Avignon.

3. DIE MASKEN.

In den städtischen Sammlungen von Aix, Bourges, Chambéry, Le Puy-au-Velay und Villeneuve bei Avignon, sowie im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin befinden sich lebensgroße Marmorköpfe, die vor den Ohren durchschnitten nur das Gesicht und den halben Hals, hie und da auch den Brustansatz einer jungen Frau darstellen, und die von Courajod daher den Namen Masken erhalten haben. Neben diesen sechs Masken erwähnt Bode noch eine siebente,[3]) die nach Courajod im Besitze des M. Morel in Carpentras sein sollte.

---

[1]) Cesare Guasti, Lettere di una Gentildonna fiorentina. Firenze 1877. S. 151.

[2]) Wenn wir ihm den Entwurf des rechten Laibungsflachbildes und des großen Triumfzuges dort geben dürfen.

[3]) Florent. Bildhauer. S. 226. Auch in Tours soll sich noch eine befinden, eine andere in der Sammlung Aynard in Lyon. Meine Anfrage bei Aynard blieb unbeantwortet.

Mit Ausnahme der Berliner Maske befänden sich also sämtlich auf französischem Boden. Allein damit hat es seine eigene Bewandtnis. So kam die Maske von Chambéry erst um 1889 aus der Erbschaft des Barons Garriod, der aus Chambéry stammte, aber in Florenz wohnte, nach der französischen Stadt. Baron Liphart will aus dem Munde Garriods gehört haben, sie sei „in der Lombardei" erworben.[1]) Wie weit dies auf Hörensagen beruhende Zeugnis anzuerkennen ist, mag dahingestellt bleiben. Wie aber verhält es sich mit der Berliner Maske?

Bode erwarb sie 1876 in Florenz und zwar durch die Vermittlung eines Kunsthändlers, der aus Südfrankreich stammt. Angeblich war diese Maske dieselbe wie die in der Sammlung Garriod befindliche, die der betreffende Händler auf Umwegen erworben zu haben (noch 1905) behauptete. Als die Maske in Berlin eingetroffen war, stellte es sich heraus, daß die Maske Garriod nach wie vor in dessen Sammlung war; und so konnte vorschnell der Verdacht auftauchen, Bode habe eine Fälschung erworben. Mit Recht wies dieser auf das Werk selbst hin, das die unverkennbaren Zeichen der Echtheit an sich trug, als solches auch von Courajod anerkannt wurde und von jedem unbefangenen Kenner, der sich mit Laurana und den übrigen Masken beschäftigt hat, anerkannt werden muß. Bei meinem Suchen nach der von Courajod bei M. Morel in Carpentras entdeckten gleichartigen Maske stellte es sich nun heraus, daß dieser Sammler die Stadt längst verlassen und nach Chalons oder Rheims verzogen war. Hier wurde seine Sammlung vor einigen Jahren von Reade für das brittische Museum erworben. Aber die Maske war, wie dieser mir mitteilt, nicht dabei. Ich glaube daher mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen zu dürfen, daß die von dem südfranzösischen Händler seiner Zeit für Berlin beschaffte eben jene des M. Morel aus Carpentras ist, die der Händler oder seine Mittelsperson kannte Damit wäre also auch für die Berliner Maske die Herkunft aus Südfrankreich festgestellt. Von dort stammen alle übrigen mit Ausnahme der von Chambéry, und die Angabe über ihre Herkunft ist zum mindesten zweifelhaft. Die wohl allen gemeinsame Heimat kann sicherlich nicht zufällig sein.

Eine ganze Kette von Fragen hängt sich an diese kleinen Werke, deren Kunstwert nicht einmal sehr bedeutend ist. Sind es Totenmasken? Wen stellen sie vor? Hat Laurana sie verfertigt? Wann sind sie entstanden, und welchen anderen Zweck können sie gehabt haben, wenn die Annahme, sie seien Totenmasken, sich als unhaltbar erweisen sollte?

Hieraus seien die Fragen nach der Entstehungszeit und der Künstlerschaft Lauranas kurz vorweggenommen. Der Stil weist so unbedingt auf die Werkstatt unseres Meisters, daß ein Zweifel daran so gut wie ausgeschlossen ist, und es würde sich nur fragen, ob die Masken während seines ersten oder seines zweiten

---

[1]) G. Carotti, Opere di maestri italiani nel museo di Chambéry. Arch. stor. dell'Arte IV (1891) S. 41ff.

Aufenthaltes in Frankreich entstanden sind? Da ergibt nun ein Vergleich mit den Gottesmüttern und Büsten, daß sie nicht nur letzteren sehr ähnlich sehen, sondern auch eine Reife der Mache zeigen, die jene voraussetzen. Namentlich tritt ein Nachlassen in der Strenge der Formengebung auf, das, mag man es durch französischen Einfluß oder sonstwie erklären, doch jener zeitlich folgt und mit den Köpfen von S. Lazare und Avignon zusammenhängt. Die Entstehung der Masken wird daher in die Zeit des zweiten Aufenthaltes Lauranas in Frankreich nach Marseille oder Avignon zu legen sein, eine Schlußfolgerung, die im folgenden ihre Bestätigung finden dürfte.

A. Die Maske von Aix.

(Abb. 60, 1—3.)

Über ihre Herkunft weiß man nur, daß sie aus der Schenkung Bourguignon an das Museum stammt.

Bei dem Abschnitt, der durch die Mitte der Schläfe vor den Ohren hingeht, ist die Stirn links etwas mehr fortgefallen, als rechts. Das Gleiche ist auch bei der Maske von Le Puy der Fall. Sie hat über den Hals hinaus nur einen kleinen, rundgeschnittenen Brustansatz und ist ziemlich gut erhalten. Farbspuren sind schwer festzustellen.

Die Stirn ist etwas zurückflüchtend gewölbt; die Brauen aufs leichteste angedeutet und ohne alle Haarbezeichnung. Der obere Teil des Auges geht unmittelbar in die Lider über, welche die Augen bis auf einen schmalen Schlitz bedecken. Der Blick ist nach unten gerichtet, und dementsprechend ist auch das untere Lid mit seiner Falte geformt. Die Augenwinkel gehen etwas in die Höhe und zwar das linke mehr als das rechte. Nach den Schläfen zu ist besonders das rechte Auge eingebuchtet. Die Spitze der Nase steht etwas in die Luft. Die beiden Gesichtshälften sind ungleich. Das rechte Nasenloch ist länglicher als das linke, letzteres sitzt höher, und die Nase verläuft in leichtem Bogen nach links. Auch der Mund ist schief, und die Nasenrinne läuft nicht senkrecht, sondern nach links herab. Die Unterlippe ist fleischig, die linke Seite hängt etwas. Das Kinn ist leicht gedoppelt, der Hals schlank, die linke Mundseite geschlossener als die rechte.

Aus alledem ergibt sich, daß wir es mit einem Bildnis zu tun haben, und da sich die gleichen Züge mit geringen Unterschieden bei allen übrigen wiederholen, so ist schon hier die Frage zu erledigen, ob es sich um eine Totenmaske, und um welche Persönlichkeit es sich handelt.

v. Fabriczy[1]) gibt eine schon von Semper,[2]) aber fehlerhaft, veröffentlichte Liste der von Verrockio den Medizi gelieferten Arbeiten. Darunter befinden sich

[1]) Arch. stor. ital. II (1895) S. 167 ff.

[2]) Jahrb. für Kunstwscht. herausgegeb. von A. v. Zahn I. Leipzig 1868. S. 360.

„ventj maschere ritratte al naturale". Nach Vasari[3]) war Verrockio einer der ersten, der Totenmasken in Gips genommen hätte. Später sei es allgemeiner Brauch geworden, so daß man „in Florenz in jedem Hause auf den Kaminen, Türen, Fenstern und Gesimsen unzählige derartige Bildnisse sehen konnte, die so gut und natürlich aussahen, daß sie zu leben schienen". Dieser Angabe folgt die Erzählung, wie Verrockio dem berühmten Wachsgießer Orsino Benintendi geholfen habe, drei Brustbilder Lorenz des Prächtigen in Lebensgröße usw. anzufertigen, die wegen seiner Errettung aus der Pazziverschwörung als Weihegeschenke in drei Kirchen aufgestellt worden seien. Der vergängliche Stoff, Gips oder Wachs, erklärt zur Genüge, warum von diesen und ähnlichen Werken nur wenig auf uns gekommen ist: von den Wachsbildern ist gar nur das eine Mädchen von Lille aus dem 16. Jahrhundert übrig geblieben.[1]) Bekannt ist die Totenmaske, die Brunelleskos Adoptivsohn Andreas Kavalkanti von dem Meister verfertigte, und die sich in der Sammlung der Florentiner Domhütte befindet. Courajod will noch eine ebenso hergestellte Büste S. Bernhardins kennen, von der es mehrere Wiederholungen gäbe.[2]) Aber v. Fabriczy hat sie nirgends gefunden. Dagegen rechnet dieser hierher die allerdings nachträglich behandelten und künstlerisch gewordenen zwei Rundbilder aus gebranntem Ton von florentinischer Mache, die wahrscheinlich Mann und Frau vorstellen: 1. bei Courajod; 2. im South-Kensington Mus.;[3]) 3. die bemalte Tonbüste des Heiligen Antonin in S. Maria Novella; 4. die Erzbüste der sog. Annalena Malatesta im Bargello, die Vasari dem Donatello geben würde, wenn es eben die genannte ist, wie U. Rossi[4]) will. Neuerdings hat Gottschewsky die Ähnlichkeit mit Katarina Sforza nachgewiesen; 5. Unsere Masken von Aix, Berlin, Bourges, Chambéry, Le Puy, Villeneuve (und Carpentras).[5]) Der oben erwähnte Carotti habe dann nach v. Fabriczy bewiesen, daß diese Werke von Leichen stammten. Zwar hätten sie eine große Ähnlichkeit mit den Büsten Lauranas, seien aber von Bode diesem Meister ohne überzeugende Beweise zugesprochen worden. Auch Müntz[6]) ist der Ansicht, daß diese Werke von wesentlich weicherer Mache einen zu heftigen Gegensatz zu den urkundlichen Arbeiten Lauranas bildeten — und er nehme das der Königin Johanna von Laval nicht aus —, um dem gleichen Meißel zu entstammen.[7]) Venturi reiht das dem Andreas Rizzio zugeschriebene

---

1) III 372 ff.
2) Janitschek, L'art. XXXV (1883). No. 458.
3) Bull. soc. nat. antiq. de France 1883. S. 219.
4) Courajod, Bull. antiqu. 1882. S. 163 u. 235, 1883. S. 219.
5) Arch. stor. dell' Arte VI (1893). S. 15.
6) Courajod, Bullet. antiqu. de France 1882. S. 331.
7) Chron. des Arts 1900. S. 153. — Es ist nicht klar, worauf seine Bemerkung über die urkundlichen Bildnisse, die „effigies authentiques de Laurana", zielt. Beim Namen der Johanna von Laval denkt man an die Schaumünze. Allein es scheint, er spielt auf die Büste in der Bibliothek von Taraskon an, von der er gerade vorher gesprochen hat. Es müßte dann aber vor allen Dingen deren Herkunft aus der Hand Lauranas feststehen.

Erzbrustbild eines jungen Mannes im Correr-Museum zu Venedig in die Klasse der nach Totenmasken hergestellten Werke ein.[1]) Er bemerkt hier die Durchlässigkeit (pororosità) des Fleisches: man habe den Eindruck, das Bildnis sei ein Abguß in der nach der Natur genommenen Form. „Und wer auf die von den Lippen fallende und von der Nase auf die Wange gezerrte Haut achtet, wird bemerken, daß die Form von einem Toten rührt. Der Totenmaske setzte man einen großen Haarbusch auf, öffnete ihr die ausdruckslosen Augen mit scharfem Schnitt, rundete mit rücksichtsloser Hand das Kinn und legte um die Brust ein nasses Tuch, von dem man hinter der rechten Schulter noch das Gewebe erkennen kann.“ Auch Lazzari habe beobachtet, daß der Karakter des Antlitzes die Modellierung nach einer Leiche verrate. Und hierher rechnet nun Venturi ebenso wie v. Fabriczy die früher dem Donatello zugeschriebene Erzmaske der Katarina Sforza in Bargello, sowie einen ähnlichen Kopf in St. Petersburg. „Es sind Totenmasken, die man mit Kunstwerken verwechselte.“[2])

Sehr ausführlich beschäftigt sich Carotti in dem erwähnten Aufsatze mit dieser Frage. Die nach ihm allen Totenmasken gemeinsamen Kennzeichen, wie sie sich aus einem Werke ergeben, das „tatsächlich (materialmente) von der Leiche abgeformt und von einem Bildhauer in Gegenwart des Leichnams modelliert“ wurde, sind folgende: halbgeschlossene Lider, eingeschrumpfte Nase, eingefallene Nasenwinkel, streng geschlossener Mund und als Folge dieses starren Mundschlusses die steife Verlängerung der Oberlippe, die eingefallenen Muskelbündel endlich an den Stellen des Gesichtes, wo die Knochen weniger hervorstehen, und die bei jugendlichen Personen gewöhnlich mit Geweben geschwollen sind, so vor allem an den Teilen der Wange, vom Jochbein quer über die Nasenwinkel und an den Lippen. Als Beispiel führt Carotti an — Battista Sforza! Nun sei aber auch die von ihm besprochene Maske (von Chambéry) 25 cm lang, also von natürlicher Größe: daher sei auch sie aller Wahrscheinlichkeit nach die Wiederholung einer Totenmaske.

Lassen wir unsere Battista Sforza aus dem Spiel, so würde aus Carottis Kennzeichen der Nachweis zu versuchen sein, in den Masken Nachbildungen von Totenmasken zu sehen, die über der Leiche modelliert waren. Das ist nun aber ein ganz vergebliches Bemühen, wie wir sehen werden, aus sehr begreiflichen Gründen! Denn von den halbgeschlossenen Lidern abgesehen, die an Lauranas Büsten und Gottesmüttern und auch an Werken anderer Künstler vorkommen, stimmt auch nicht ein einziges der von Carotti angeführten Zeichen. Die Nase

---

[1]) L' Arte II (1899). S. 256. Vergl. Cic. (IX). S. 505 f.

[2]) Auch unsere Battista Sforza suchten wir als nach einer Totenmaske gearbeitet zu erklären, wobei freilich die Übertragung in Marmor einen wesentlichen Unterschied bildet. Anderseits wird man auch das Verfahren benutzt haben, um fälschlich den Eindruck hervorzurufen, als sei ein Kopf aus Erz nach der Totenmaske ausgegossen worden: in diesem Sinne halte ich die Erzbüste Dantes in Neapel für eine künstlerische Fälschung des 15. Jahrhunderts.

ist nicht unnatürlich fein, die Vertiefungen an den Winkeln sind nicht leichenhaft eingefallen, der Mund ist nicht krankhaft geschlossen usw. Vielmehr ist alles blühendes Leben, so wie es Lauranas Stilisierung darzustellen liebt, und wie es der niedergeschlagene Blick, der mit den Augen ohne seine Pupillen wie gebrochen erscheint, noch weiter abschwächt. Dieser verschleierte Blick verliert sich, sobald wir dem Auge die Pupille aufmalen, wie es der Künstler bei seinen Werken zu tun pflegte. Wenn Morelli, übrigens der Vater von Carottis Gedanken, meint, die Nachbildung nach der Totenmaske sei der Grund des niedergeschlagenen Blickes, der halbgeschlossenen Lider so vieler Büsten und Bildnisse der 1400, so vergißt er ganz, daß seine Beobachtung so allgemein höchstens für die Bildnerei, nicht aber für die Malerei gelten könnte. Denn schwerlich wird es einem Maler einfallen, ein lebhaftes Bildnis mit Vorliebe nach einer Totenmaske herzustellen. Etwas anderes war dies für den Bildner, der die Form des Kopfes braucht. Aber auch für ihn ist die Bemerkung Morellis in dieser Allgemeinheit falsch. Vor allem berücksichtigt sie nicht, daß das im Tode gebrochene Auge, dem die Lider nicht von liebevoller Hand heruntergedrückt sind, ganz anders aussieht, als das lebendig herabblickende, das Laurana seinen Gottesmüttern, seinen Büsten und auch seinen Masken gibt. Um ihm das „Tote" zu nehmen, braucht man ja nur die Pupillen wieder hineinzumalen. Ganz erheblich trägt ferner dazu bei, diese Wirkung herbeizuführen, der Umstand, daß den Masken die Ohren fehlen. Daher führt uns denn auch der Versuch, den Carotti vorschlägt, nämlich ein Stück Papier so auszuschneiden, daß die Ohren einer Abbildung der Beatrix bedeckt werden, zu dem gerade entgegengesetzten Ergebnis als dem seinigen. Auch wir finden dieselbe Stirnbildung, dieselben Brauenbogen, dieselbe Form, dasselbe Verhältnis der Nase, Gleichheit der Jochbeine, der Formen und Verhältnisse des Gesichtsrundes, Übereinstimmung im sorgfältigen, aber von der Wahrheit abgekehrten Studium und der technischen Bearbeitung des Marmors. Wir schließen daraus aber nur, daß wir es durchaus nicht mit der Modellierung einer Unbekannten nach einer Totenmaske zu tun haben, sondern daß hier in lauranischer Weise ein Bildnis dargestellt ist, das niemand anders als die uns wohlbekannte Beatrix von Aragon wiedergibt. Die Masken können daher auch nicht vom Künstler nach der Totenmaske „presente cadavere" modelliert worden sein.

Auch der niedergeschlagene Blick findet neben der Mode, wie sie in Italien und Frankreich[1]) verbreitet war, auch seine natürliche Erklärung durch die Tatsache, daß wir es hier mit der Wiederholung der Büsten zu tun haben, die wir uns so aufgestellt dachten, daß sie auf den Beschauer herabsahen.

Welchen Zweck kann nun aber diese Wiederholung der Beatrixbüsten gehabt haben? So lange man die Gleichheit beider Arten von Bildnissen nicht kannte, meinte man wohl, derartige Masken seien zum Einsetzen in ein anderes Material und für ein Grabmal bestimmt gewesen. Wie will man sich aber die mindestens sechs-

1) Vitry, Michel Colombe. Paris 1901. S. 464.

fache Wiederholung eines und desselben Grabmals mit der gleichen Persönlichkeit erklären? Daß dieselbe Person an einem Grabmal mehrfach vorkommt, indem neben der auf dem Totenbette hingestreckten Gestalt auch die lebende im Sitzen oder Stehen dargestellt wird, kann durch die ganze mittelalterliche Kunst Italiens leicht verfolgt werden. Dagegen wäre eine mehrfache Wiederholung derselben Gestalt mit gebrochenen Augen in der gesamten Kunstgeschichte wohl nicht zum zweiten Male nachzuweisen. Die gleiche Schwierigkeit bleibt bestehen, wenn man an eine rein dekorative Verwendung an einem Grabmale oder sonstwo denkt. So könnte man die Art heranziehen, wie eine mit der Rückfläche aneinandergelegte Doppelmaske die Krönung des Sarges am Grabmal des Girolamo della Torre in S. Fermo zu Verona bildet.[1] Oder die Masken könnten eine dekorative Verwendung auch in der Weise gefunden haben wie z. B. die die Rosette ersetzende Maske an den Kapitellen von S. Miracolo zu Venedig:[2] immer bleibt die Frage unbeantwortbar, warum die große Anzahl der gleichen Köpfe?

Um ihre Bestimmung befriedigend zu erklären, bleibt daher zu berücksichtigen 1. ihre große Zahl, 2. ihre Ausführung in Marmor und 3. die auffallende Form der halbierten Gesichter.

Was die Zahl betrifft, so hat die Beatrixbüste nur in der Marietta Strozzi ein Gegenstück: beide sind die verbreitetsten Bildnisse der Auflebung gewesen, soweit dies aus den heute noch erhaltenen zu schließen ist. Vermutlich würden die der Marietta noch zahlreicher sein, wenn sie nicht meist in dem leicht zerstörbaren gebrannten Ton ausgeführt gewesen wären. Das war ja ein echt florentinischer, auch sonst in Norditalien gern verwendeter Kunststoff. Aber gerade darin unterscheiden sich Lauranas Wiederholungen der Beatrix: sie sind sämtlich aus Marmor, ein weiterer Beweis dafür, daß sie nicht in Italien, sondern in Frankreich entstanden sind. Denn hier war der gebrannte Ton nicht gebräuchlich. Vitry hält Palustre, der behauptet hatte, Michel Colombe habe ihn viel verwendet, mit Recht entgegen, daß dies „n'est nullement dans les habitudes françaises."[3]

---

1) Abb. bei Nicolai, Das Ornament der ital. Kunst des 15. Jahrh. Dresden 1882. Taf. 31. Müntz, Renaissance II. Paris 1891. S. 346.

2) Nicolai Taf. 58.

3) Vitry, Michel Colombe. Paris 1901. S. 348. — Freilich widerspricht er sich dann selbst, wenn er S. 423/4 ausführt: „Wir wissen, daß Michel Colombe selbst diese Art des Modellierens (in Ton) wohl bekannt war, da er, selbst abgesehen von den gewöhnlich in dieser Beziehung erwähnten unsicheren Werken, gebrannten Ton sicherlich für die Modelle des Grabmals von Brou verwendete". Dies schließt Vitry aber offenbar nur aus dem Umstande, daß das kleine Modell bemalt war. Er fährt dann fort: „Man hat behauptet (vgl. de la Tour, Jean de Candida S. 10—11.), daß dies Verfahren durch Italiener wie Johann Candida, Laurana oder Mazzoni eingeführt und in Mode gebracht worden sei. Tatsächlich war es ein in Italien sehr gebräuchliches und weit verbreitetes Verfahren, besonders im Norden. . . Allein wir kennen in Frankreich einige rein gotische Werke aus gebranntem Ton. So das Standbildchen eines Königs aus dem 14. Jahrhundert im Louvre (Cat. sc. mod. 121), ein Altarwerk aus der Gegend von Bernay im Clunymuseum, die Jungfrau vom Turm zu Amboise." In der Anmerkung dazu werden dann aus der

Man könnte sich nun die große Anzahl der lauranischen Masken einfach so erklären, daß man betont, wie seine schöne Beatrixbüste ein vielbegehrtes, volkstümliches Werk gewesen sein muß, das viele vornehme Herren zum Schmuck ihrer Schlösser mochten besitzen wollen. Die Masken hätten dann die Rolle unserer modernen „Reproduktionen" gehabt. Allein damit ist noch die auffallende Form des halbdurchschnittenen Gesichtes nicht erklärt. Auch will berücksichtigt sein, daß sie zwar alle die gleiche Persönlichkeit darstellen, aber doch mit einer Freiheit, die man nicht einfach als so und sovielte Wiederholung bezeichnen kann.

Alle diese Schwierigkeiten lösen sich in leidlich natürlicher Weise, wenn man die Masken als Proben sowohl des Marmors wie auch der Arbeitsweise und Kunst unsers Meisters ansieht, die er an seine Gönner und Auftraggeber von Fall zu Fall verschicken mochte, um ihnen beides durch die Anschauung zu verdeutlichen, auch wohl auf diese Weise zu einem Auftrage anzuregen. Dazu genügten sie vollständig. Sie sind meist hohl, um an Gewicht zu sparen. Die Arbeit ist nur flüchtig, wie aus dem Kopfe hingeschrieben, wie es die Eile des Geschäftes verlangen mochte; eine vollständigere Ausführung war überflüssig, ja lag, wenn kein Auftrag erfolgte, gar nicht im Interesse des Meisters: kurz, alle oben ausgeführten Eigentümlichkeiten der Masken erklären sich aus ihrer halbmerkantilen Bestimmung ganz ungezwungen. Daß nun ein derartiger Brauch vorhanden war, erhellt u. a. aus einem Schreiben des Michel Colombe an die Erzherzogin Margarete vom 3. Dezember 1511.[1] Er empfiehlt darin für das Denkmal Filipps des Schönen in Brou anstelle des italienischen Marmors den Alabaster eines französischen Steinbruches und verspricht, um seine hohe Auftraggeberin von dessen Güte zu überzeugen, ihr „un visage de Sainte Marguerite" zu senden und zum Geschenke zu machen. Auch hier handelt es sich, wie man sieht, nur um ein „Gesicht", und die Parallele geht so weit, daß sich auch Meister Colombe um 1511 in einem Alter befand, da er wohl noch kleine Proben seiner Kunst anfertigen mochte, zur Ausführung größerer Arbeiten aber ausschließlich seine Werkstatt heranziehen mußte. Nicht viel anders wird es bei dem alternden Laurana sich verhalten haben, der ja, wie wir sahen, selbst zur Zeit seiner besten Schaffenskraft die Hilfe seiner Werkstatt im ausgedehntesten Maße in Anspruch nahm und sich oft gar nur auf den Entwurf seines Auftrages beschränkte. Die Masken sind für uns nichts anderes als die Geschäftsmuster seiner Werkstatt.

Umgegend von Tours noch die beiden Büsten des La Péraudière angeführt. Diese, die aus dem Anfang der 1500 stammen, werden von Palustre und Gonse wohl für französisch gehalten, und auch Vitry spricht ihnen „französischen Typus" zu. Die Sache ist aber zweifelhaft. Das Altarwerk von Bernay dagegen ist wohl sicherlich nicht französisch, sondern zeigt deutlich flandrische Art. Die Ausbeute ist also sehr gering. Wir entgehen der Gefahr, die Kunst der gebrannten Tonbildnerei auf französischen Ursprung zurückgeführt zu sehen, und wissen, daß sie zur Zeit Lauranas in Frankreich äußerst selten gewesen sein muß.

[1]) Vitry, S. 487 ff.

Unter diesen Gesichtspunkten betrachten wir nun kurz die übrigen Masken, um dann endgültig Carottis Behauptung, Büsten und Masken seien von einem anderen Meister als dem der Gottesmütter und des Altarwerkes von Avignon, also nicht von Laurana, zu widerlegen.

B. Die Maske von Berlin.[1])
(Abb. 61, 1—3.)

Über ihre Geschichte sind wir bereits unterrichtet. — Sie ist in einen alten, aber nicht zugehörigen Rahmen eingefügt, wohl um die mutmaßliche Art ihrer Verwendung zu zeigen, und da der Kopf starr zurückgelegt erscheint, so bestätigt sich der Eindruck einer Totenmaske. Neigt man sie vornüber, wie etwa die Maske von Chambéry, so ändert sich der Ausdruck ganz wesentlich, und denkt man sich die Farbe der Augensterne hinzu, die sehr groß waren, so ist die Ähnlichkeit mit der Beatrix-Wien unverkennbar, besonders wenn man die Ohren und Haare der letzteren verdeckt. Im übrigen sind alle Eigentümlichkeiten wenn nicht Lauranas so doch seiner ihm eng folgenden Werkstatt vorhanden. Das feine Hemd zeigt den beliebten Battiststoff, ist aber gröber und sorgloser ausgeführt. Es fehlt die fein abgrenzende Linie, die Lauranas eigene Hand wohl schärfer ziehen würde als z. B. die über die rechte Brust gelegte. Die gleichen Unregelmäßigkeiten des Gesichts sind vorhanden, wie in Aix. Auch die Berliner Maske zeigt ein größeres rechtes Nasenloch usw. Der Hals scheint etwas kürzer zu sein als bei den Beatrixbüsten. Vielleicht erforderte es die Bestimmung der Masken, die unverhältnismäßige Länge des Halses, die Laurana so liebte, entsprechend zu vermindern. Der Geschmack pflegt in solchen Dingen nach Land, Zeit und Leuten verschieden zu sein. Auch vergißt man nicht die weicheren und rundlicheren Formen der Köpfe der Lazarushalle.

C. Die Maske von Bourges.
(Abb. 62, 1—3.)

1838 kaufte sie der Gründer des Museums in Bourges von einem Herrn Labouvrie, der während der Revoluzion viel gesammelt hatte. Ein von diesem 1836 veröffentlichtes Buch (über das Mystère des s. actes des apôtres) enthält nichts über unsere Maske. Das Museumsbuch verzeichnet unter den „marbres, statues, bas-reliefs“ unter N. 24,5 unserer „masque de femme morte, de chez Labouvrie, de provenance locale“, wie alles, was er gekauft habe. Bourges spielte

[1]) Kaiser Friedrich-Museum, Zimmer 42. Nr. 208: „Francesco Laurana. Tätig 1468—1490. Porträtmaske“.

ja in den 1400 eine sehr große Rolle, war es doch bis zur Befreiung von Orléans durch Johanna (1429) Hauptstadt des Königreiches und behielt auch als Hauptstadt des Herzogtums Berry seine Bedeutung. Die Beziehungen der Herzöge zu Renat konnten leicht die Übersendung der Arbeit des italienischen Meisters in Marseille veranlassen, auch waren dort italienische Künstler früh nachweisbar.[1])

Man bezeichnet die Maske als „Agnes Sorel".[2]) Sie liegt hohl; die größte Tiefe der Aushöhlung beträgt 15 mm. Sie hat nicht wie die Berliner ein Düwelloch, sondern deren drei, die mit Blei gefüllt sind; in einem steckt noch der alte umgebogene Metallstift. An der rechten Stirn und Brust sind Stücke herausgebrochen. Die Nasenspitze fehlt; Mund und Oberlippe sind verletzt.

Das über die Schulter gelegte feine Tuch ist nach der Art des Laurana mit dem Zickzackhammer gearbeitet; es stößt nicht in der Mitte über der Brust, sondern etwas nach rechts im Winkel zusammen. Die rechte Seite des Kinns ist höher als die linke, der Mund, wie gewöhnlich, unregelmäßig;[3]) er hängt zur linken Seite herab. An den Augen fällt eine Delle in den oberen Lidern auf; auch der obere Ansatz des Lides ist angedeutet. Die ganze wenig sorgfältige und unfeine Mache ist naturalistischer als die Lauranas, so daß man an den Meister der Heiligen von Marseille denken mag. Farbenreste bemerkt man namentlich am Gewande und am Munde.

Daß die Masken Selbstzweck und nicht zum Einsetzen bestimmt waren, scheint sich auch aus einer weiteren Beobachtung an der Maske von Bourges zu ergeben. Das Gewand ist dort nämlich nicht über die ganze Brust hin ausgeführt, sondern am Rande, namentlich an der linken Schulter entlang ist ein Rand von 2—3 cm Breite glatt stehen geblieben. Würde man nun die Maske so weit, wie das Gewand sichtbar wird, eingelassen haben, so würde die Einsenkung notgedrungen bis an die Augen gegangen sein.

D. Die Maske von Chambéry.

(Abb. 63, 1—3.)

Sie ist mit der Berliner und Aixer eine der besten.

Von der Brust ist weniger vorhanden als in Berlin und Bourges; sie gleicht in der Abrundung der von Aix. In der Mitte der Brust ist ein Stück ausgebrochen; im übrigen ist sie wohl erhalten. Farbenreste finden sich am Stoffe des Halstuches. Dieses setzt eng am Halse an und geht unter der Halsgrube zusammen. Letztere ist sehr groß und flach.

---

[1]) Lecoy de la Marche, Le Roy René. II. Paris 1875. S. 103. — Vitry, Michel Colombe. Paris 1901. S. 219.

[2]) A. de la Guère, Un masque de femme. Mém. soc. ant. du Centre. XIII (1885).

[3]) Die linke Seite mißt wie in Berlin 22, die rechte 25 mm.

Das Kinn ist wie gewöhnlich zurückgenommen; der Ansatz zum Doppelkinn vorhanden. Von der Seite gesehen setzt das zweite Kinn scharf an und geht ziemlich stark herab. Die Augen sind sternlos. Der Mund hängt nicht; dagegen ist die Oberlippe stärker als bei den anderen Masken und die linke Seite ein wenig in die Höhe gezogen, wodurch die Nasenkerbe unregelmäßig wird.[1]) Die Nasenlöcher sind gleich groß. Die Nase selbst steht „in der Luft"; sie sitzt schief und wendet sich etwas nach ihrer linken Seite. Bei den Augen finden sich dieselben flachen Dellen wie in Bourges, nur noch schärfer umrandet. Auch der Ansatz des Lides ist angedeutet. Die linke Braue sitzt viel höher als die rechte, wie denn das linke Auge auch mehr hinaufgezogen ist. Über den Brauen findet sich eine lieblos hingearbeitete Rille.

Auch hier ist deutlich das Streben nach naturalistischer Darstellung zu erkennen, d. h. auch die Maske von Chambéry entstand in der Werkstatt Lauranas und ist einem seiner Mitarbeiter zu geben, der wie in Marseille und Avignon ihn nachzuahmen suchte, aber auch mit franko-flandrischer Art vertraut war.

E. Die Maske von Le Puy.

(Abb. 64, 1—3.)

Sie befindet sich unter der Bezeichnung „Masque funéraire, marbre blanc. Art italien de la fin du XVe siècle" im Crozatier Museum. Sie ist nur bis unmittelbar unter das Kinn erhalten und von minderwertiger Mache. Über ihre Herkunft ist nichts sicheres bekannt. An der linken Seite ist sie ziemlich beschädigt. Die Nase ist verstümmelt. Einige Farbenreste sind vorhanden.

Der Mund hängt nicht; er ist formlos und flüchtig. Das rechte Auge geht aufwärts, das linke nicht; ersteres mißt 35 mm, letzteres nur 30 mm. Die Nasenflügel sind breiter als gewöhnlich, der Mund an der linken Seite abgeschliffen. Unter den Augen finden sich deutlich eingekerbte Falten.

Es ist nur minderwertige Werkstattarbeit.

F. Die Maske von Villeneuve bei Avignon.

(Abb. 65, 1—3.)

Diese Maske, die sich in der kleinen Sammlung des Hospizes befindet (die noch bis vor kurzem das schöne Bild der Krönung Mariens von Charenton bewahrte), trägt dort die Bezeichnung „Jeanne de Laval, 2e femme du roi René". Auch sie hat nur mehr ein Viertel des Halses. Rückwärts befindet sich ein kleines Düwelloch, und sie ist dort glatter bearbeitet, als die anderen. Die Nasenspitze

[1]) Die Mitte des ganzen Mundes (45 mm) liegt bei $22^1/_2$ mm.

fehlt, ebenso ein Stückchen an der rechten Braue und kleinere an Mund und Kinn. Keine Farbenspuren.

Es ist ebenfalls nur mäßige, wenn auch bessere Arbeit als die von Le Puy. Das rechte Auge mißt 26 mm gegen 24 des linken; ersteres geht aufwärts, letzteres herab; der Mund hängt nach links, die Nase steht gerade. Die Lippen des an seiner rechten Hälfte unregelmäßigen Mundes sind breit und fleischig. Die breite Nase hat kleine rundliche Nasenlöcher. Das obere Augenlid ist ohne Modellierung und ohne Dellen; das untere mit zwei gleichen schematischen Falten. Die Brauen sind wie aufgesetzte Bindfäden angedeutet. —

Nachdem wir so dargelegt haben, daß die Masken aus der Werkstatt Lauranas stammen, daß sie die Beatrix von Aragon darstellen und mit Totenmasken nichts zu tun haben, daß sie endlich wohl einem kunsthändlerischen Zwecke ihren Ursprung verdankten und als Proben lauranischer Arbeit und als Geschenke in die Welt gingen, wo sie dann „auf den Kaminen, Türen, Fenstern und Gesimsen" eine dekorative Bestimmung mögen erhalten haben, ist es lehrreich, kurz auf Carottis weitere Ausführungen, deren Irrtümer wir im einzelnen nun nicht mehr zu widerlegen brauchen, zurückzukommen.

Die Maske von Chambéry (die allein er zu kennen, und zwar nur nach einer Abbildung zu „kennen" scheint), zeigt nach ihm folgende Eigenart: die Gesichtslinien sind einfach, rein, frei von aller Manier, von allem Gesuchten; man begreift die einsichtige, klare Übersetzung aus der Wirklichkeit! Die Ausführung ist sorgfältig, angenehm (morbida); der Marmor mit allem Fleiße behandelt. Der Ausdruck ist jungfräulich: es ist ein wahrhaftiges Bildnis, das uns den „Eindruck eines Engels macht, der eben leidlos in den Todestraum verfallen ist." Man sieht, wie die Totenmaske, die man schon vergessen hatte, wieder hereinspukt! — Vergleicht man nun die Gottesmutter von Palermo [die C. offenbar auch nur nach der Fotografie kennt], mit den Flachbildern der beiden Evangelisten in der Franziskanerkirche [gemeint sind die Heiligen Hieronimus und Gregor], dazu das Flachbild in Avignon nach Müntz und das Grab Karls von Anjou, ebenfalls nach Müntz,[1]) ferner die Schaumünzen nach Heiß — so ergiebt sich „eine vollständige Abwesenheit von jeder toskanischen und jeder lombardischen Eigenart des XV. Jahrhunderts".

Die Gestalten seien nicht fein, schlank mit Achtung vor der Wahrheit „idealisiert", sondern untersetzt, rund, schwer, von einem gewissenhaften Wahrheitsdrange, der jedem Versuche zu idealisieren, einen Typ, eine Linie uns näher zu bringen, aus dem Wege gehe. Jene Johanna von Laval, die Laurana auf verschiedenen Schaumünzen vom Jahre 1461 und 1463[2]) abbildet, sei ein fleißiges und

---

1) La renaissance en Italie et en France, Paris. 1885.

2) Vgl. S. 245 und (mit Renat) S. 249.

getreues Bildnis, das aber jeden Versuches nach Schönheit und Anmut im Gesichte bar sei. Und doch hätte Peter von Mailand, ohne sich von der Ähnlichkeit zu entfernen, es verstanden, demselben Gesichte auf seiner Schaumünze von 1462 seine Härte zu nehmen![1]) Die gleichen untersetzten, schweren Gestalten, die gleichen Typen mit runden, massigen Gesichtern seien auch in dem Flachbilde von Avignon zu finden. Allerdings leuchte eine größere Idealität und ein breiterer Stil aus der Gottesmutter von Palermo hervor; aber auch sie sei noch durchaus eine breite schwere Masse und habe einen runden Kopf, der stets von den feinen Linien, den zarten Formen der toskanischen und lombardischen Köpfe dieser Zeit entfernt sei. Diese Eigenart aber: „Reinheit der Linien, Genialität, Tiefe der Empfindung und des Ausdrucks mit einem richtigen Gefühl für Naturwahrheit; alles schlank, fein, nichts rundes, untersetztes, schweres" — diese Wesenseigenschaften der toskanischen und lombardischen Schule zeigen eben die Masken und Büsten, die Bode und Courajod dem Laurana geben möchten! Daher dürfe man die Laurana sicher zukommenden Arbeiten [also die erst erwähnte Gruppe] nicht mit denjenigen der Masken und Büsten zusammentun: diese gehörten einem anderen Meister. Als Beweisstück seien ihre Herkunft und ihr augenblicklicher Aufenthaltsort unbrauchbar. Die Masken hätten sich in Frankreich und Italien gefunden: so stamme die von Garriod aus Italien, die von Berlin aus Florenz. Die Wiener Büste sei mit „Lombardische Schule" bezeichnet, was vielleicht mit ihrer Herkunft zusammenhänge (!) Auch daß fünf Stück immerhin in Frankreich seien, genüge nicht; und ihre Ähnlichkeit rühre hauptsächlich von dem Umstande her, daß es ja nur halbe Köpfe seien. — Carotti führt dann Morellis Ansicht von den Totenmasken aus, die wir bereits kennen gelernt haben, und kommt zu folgendem Ergebnis: Von den Totenmasken stammen sowohl die Marmormasken wie auch die Büsten Lauranas ab; jene dienten als Modelle für diese und mochten auch sonst — wie aus der Art ihrer Zustutzung hervorzugehen scheint — für Denkmäler verwendet werden, indem sie in ein anderes Material eingesetzt wurden, das weniger kostspielig und möglichst farbig war. In den Büsten, „den Werken wahrhaftiger Plastik", blieb die Benutzung einer Totenmaske als Modell sichtbar, was die Eigenart dieser Büsten erklärt. Wenn daher in Marmormasken und „vielen Büsten der Auflebung" die beständige Anwesenheit von Eigentümlichkeiten einer Totenmaske nachgewiesen ist, so muß sich der stilistische Vergleich solcher Werke auf zwei Punkte beschränken:

1. auf einige wenige Eigentümlichkeiten, z. B. die Form des Schädels, die allgemeinen Gesichtszüge, den Bau des Kinns;
2. auf rein stilistische Eigenheiten, was — nach Piot[2]) — für Bildnis-Köpfe und -Büsten noch weit schwieriger sei als bei anderen Bildhauereiarbeiten.

---

[1]) Vgl. (mit Renat) S. 210.

[2]) L'art ancien à l'Exposition du Trocadéro 1878. La sculpture.

Unter Beobachtung dieser Kriterien ähnelt aber nach Carotti die Maske von Chambéry lediglich der Berliner Maske und der Wiener Büste, sowie „in weitentferntem Zusammenklang" der Beatrix-Dreyfus. Da nun die Wiener Büste mit lombardisch bezeichnet sei, und Garriod seine Maske für ein Werk des Amadeo gehalten habe, so könne man sie vorsichtig als „Schule oder Art des Amadeo" bezeichnen, d. h. man stelle sie in die Gruppe der lombardischen Schule der zweiten Hälfte der 1400 und des Anfangs der 1500, nahe bei Amadeo, dessen Medea Kolleoni von Bergamo mit „der unbefangenen Einfachheit der Ausführung und der Nachahmung der Natur den reinsten und offenherzigsten Ausdruck einer milden Empfindsamkeit verbindet."[1])

Was an diesen irrigen Ausführungen unsere besondere Teilnahme beansprucht, ist der verhängnisvolle Einfluß, den die fotografische Wiedergabe plastischer Kunstwerke im allgemeinen, das Flachbild von Avignon — oder vielmehr dessen Abguß im Trokadero — im besonderen auf die Forschung ausgeübt haben. Einen schlimmeren Dienst konnte Courajod dem Meister, den er selbst als einer der Ersten und Verdienstvollsten wieder ans Tageslicht gezogen hatte, nicht wohl leisten, als daß er diesen Abguß im Trokadero aufstellte, ohne daran auch gleich die Gottesmutter von Sizilien, die Flachbilder der Mastrantoniokapelle und des Doms, die Beatrix-Büsten zu reihen und durch sie zu beweisen, daß alles, was auf jenem an rohem Naturalismus vorkommt, Laurana fremd und Werkstattkräften zuzuweisen ist, die von des Meisters Stil nur einige Äußerlichkeiten angenommen haben, im übrigen aber im Fahrwasser der längst hereingebrochenen Hochflut des übertriebenen, fast barocken Naturalismus der Frühauflebung schwimmen.

Diese Hand zeigen auch einige der Masken, die einen mehr, die anderen weniger: sie ist aber nicht imstande, weder die Ähnlichkeit der Beatrix noch die Auffassung Lauranas ganz zu verwischen Und so bleibt es denn bei den Ergebnissen, zu denen schon Courajod und Bode kamen: daß Masken und Büsten nicht von dem Lebenswerke Lauranas zu trennen sind (und am allerwenigsten in die Nähe Amadeos gestellt werden dürfen!), sondern daß man aus ihm vielmehr jenen Zug nach übertriebener realistischer Naturwahrheit ausscheiden muß, der Laurana Zeit seines Lebens fremd war. Was er an der Natur beobachtete, und diese Beobachtung ist scharf, wenn sie auch nicht durch eingehende Forschung des Körpers von innen heraus erweitert und gestützt wird, das dämpft sein künstlerischer Takt ab, und seine in Flachbildnerei denkende Kunst übersetzt es in einen Stil, der die Naturwahrheit unter Flächenhaftigkeit und Linien versteckt. Von diesem Standpunkt aus ist sein gesamtes Lebenswerk völlig einheitlich. Es verliert den verblüffenden Karakter, den die Kreuztragung von Avignon, wenn sie, so wie

---

[1]) F. Malaguzzi Valeri, Gio. Antonio Amadeo. Bergamo 1904. S. 86 kommt auf die Maske von Chambéry und Carottis Ansicht darüber zu sprechen. Nach der Schlußbemerkung. „Aber in der Folge hatte Dr. Carotti nach einer besseren Prüfung der Maske erhebliche Zweifel an der Richtigkeit seines ersten Eindrucks" muß man auf eine Änderung des Urteils Carottis schließen, die mir entgangen ist.

sie ist, Laurana gehörte, ihm aufdrücken würde; ja es schrumpft in gewissem Sinne zu dem Ausdrucke einer nicht eben sehr großen Begabung zusammen. Dafür aber steht es auch in durchsichtiger Klarheit vor uns einfach und rein; und was uns rätselhaft darin bleibt und bleiben muß, solange ein Kunstwerk ein Kunstwerk ist, das ist jener stille Zauber, jenes unaussprechlich und unvergeßlich Liebliche, das über den Zügen der Gottesmutter und der Beatrix liegt und uns anlächelt wie die Sfinx, unerforschlich, wie alles rein Menschliche, wenn es durch die Kunst ans Göttliche streift.

4. ANDERE ARBEITEN UND ZUSCHREIBUNGEN.

Wenn wir erfahren, daß Laurana noch bis 1502 am Leben war, so werden wir Umschau nach Werken seiner Hand halten, die am Abende seines Lebens entstanden sein können. Seitdem man ihn in Frankreich, namentlich dank Courajods scharfsichtigen Entdeckungen, wieder zum Leben erweckt hat, konnte es naturgemäß auch nicht an der Auffindung von Werken fehlen, die man ihm mit mehr oder minder Wahrscheinlichkeit glaubte zuschreiben zu können.

Hierher gehören:

1. in Taraskon: das Grabmal des Johann Kossa; eine Nische im Schloß; zwei Marmorbüsten;
2. in Avignon: ein Weihwasserbecken in St. Agricol; ein Kristusköpfchen;
3. in Le Mans: das Grabmal Karls von Le Maine;
4. in Joinville: das Grabmal Friedrichs und Jolandes von Lotringen 1495.

A. Das Grabmal Johann Kossas in Taraskon.
(Abb. 73, 1—3. 72, 2.)

Auch hier war Courajod der Pfadfinder.[1]) Müntz folgte ihm und veröffentlichte seine Beobachtungen 1897 in einer besonderen Schrift.[2])

Das Grabmal befindet sich rechts an der Treppe zum Eingang in die Unterkirche von S. Marta und beweist, wie auch an ungünstiger Stelle ein malerisches

[1]) Courajod et Marcou, Musée de sculpture. Palais du Trocadéro. Paris 1892. S. 140: „Vielleicht könnte man der Werkstatt Lauranas noch das Grabmal des Johann Kossa, Großseneschalls der Provinz, zuschreiben, das in der Marta-Kirche von Taraskon steht. Die neapolitanische Abstammung Johann Kossas, das Datum seines Todes (1476), die Eigenart der Arbeit und besonders der beiden Engel der Inschrifttafel, deren halberhobene Arbeit an den Schaumünzengießer erinnert, scheinen a priori und in Ermanglung sicherer Urkunden diese Zuschreibung zu gestatten."

[2]) Le Sculpteur Laurana et les Monuments de la Renaissance à Tarascon. Fondation Piot. Acad. Inscr. B.-L. IV. (1897). S. 123 ff. Auf S. 124 Anm. 1 findet sich eine bibliografische Übersicht.

Werk entstehen kann.[1]) Es hat eine Länge von 3,20 m, eine Tiefe von 1 m und ist mit einem einfachen, aber schönen alten Gitter aus Schmiedeeisen umgeben, dessen Stangen abwechselnd Lanzenspitze und Lilie als einzigen Schmuck tragen. Innerhalb des Gitters liegt auf einem doppelten, sarkofagartigen Unterbau der Tote. Die Vorderseite des unteren Sockels ist ohne allen weiteren Schmuck nur mit drei gerahmten Rechtecken verziert; die Schmalseiten sind ganz ungegliedert. Die marmorne Figur hat die Füße nach dem Innern der Kirche zugewendet. Der Tote faltet nach französischer Art die Hände, die auf der Brust fest aufliegen. Die Augen sind geschlossen. Er steckt in voller Rüstung. Das Spaldenier ist mit dem Wappenzeichen der Kossa, wie es auch die von den Engeln gehaltenen Schilder zeigen, geschmückt. Das Schwert an der Linken ist abgebrochen; ebenso die Nase. Es fehlen der kleine Finger der linken Hand, die Spitze des linken Daumens, des rechten Daumens und des rechten Kleinfingers. Auch die linke Fußspitze ist abgebrochen. Die Füße ruhen auf einem Hunde mit fein gestricheltem Haar, der Kopf auf dem mit Nähten versehenen und einem Saume mit kufischen Lettern verzierten Lederkissen. Der Kopf ist leider durch die abgeschlagene Nase und Lippen sehr entstellt, so daß eine Ähnlichkeit mit Lauranas Münze (Abb. 24, 1) nicht mehr zu erkennen ist. Das linke Ohr ist von übernatürlicher Größe, flachanliegend und von roher Arbeit. Die Haare sind weniger gestrichelt als in zaghaften kurzen Gruppen zusammengefaßt; sie liegen nahe aneinander und sind wenig plastisch. Nach dem Hinterkopfe zu ist die Ausführung sehr oberflächlich, besser nach vorn, wo sie kurz absetzen. Die Brauen sind stark und ausdrucksvoll modelliert. Der Wangenknochen tritt hervor, die Wange ist wie auf der Totenmaske eingefallen, ebenso die Augenhöhlen. Das Spaldenier zeigt die flachen Verzierungen des Wappenbildes in scharf eingerissenen und abgesetzten Linien; die Ketten des Hemdes an Hals und Oberarm sind weniger sorgfältig. Die Hände sind breit mit kurzen dicken Fingern, die breite Gliedfalten aufweisen, die Nägel klein und unedel. Das Bemühen, den Handrücken zu modellieren, ist ohne Sorgfalt, und das Ergebnis ein unregelmäßig gedellter Handrücken. Die Füße stecken in spitzen Panzerschuhen. Die Mache ähnelt der des Renatflachbildes in Aix (Vitry S. 112). Es ist nichts vorhanden, was mit Notwendigkeit auf Laurana hinwiese; die naturalistischen Formen an Gesicht und Händen und die sehr rohe Ausführung im einzelnen, z. B. des Ohrs, sprechen gegen ihn.

Die Wand dahinter ist mit einer sehr willkürlich geteilten und unorganisch zusammengesetzten Dekoration abgeschlossen, die den Eindruck macht, als sei hier der ganze Vorrat von Schmuckformen zur Verwendung gekommen, über den die Werkstatt des ausführenden Meisters verfügte.

Das Mittelstück bildet die zwiefach geteilte Inschrifttafel. Unmittelbar über

---

[1]) Beruhte sie nicht auf einem persönlichen Wunsche des Ritters? In der Wand rechts vom Eingang befindet sich in gotischer Nische eine gotisierende Heilige Marta mit dem Drachen zu ihren Füßen. Zu ihr scheint er zu beten.

dem Toten befindet sich die Grabschrift, rechts und links in flacher rechtwinkliger Nische, die von korintischen gerieften Pilastern mit ebensolchen Kapitellen und gerieftem Gebälk gerahmt ist, je ein geflügelter Engel, der die Beine kreuzt und einen Ellbogen auf das Wappenschild stützt, das die andere Hand hält. Die Inschrift lautet in vier Zeilen:

OBIIT AETATIS SVAE ANNO LXXVI
MENSE VI . ET DIE . VI . ANOSTRE SALVTIS
. M . CCCC . LXXVI . V . NONAS OCTOBRIS[1])
OFACTVM PIE

Die Pilaster mit den gerieften Kapitellen fanden wir auch in Avignon am Triumfbogen des Hintergrundes. Die Engel, deren Beinstellung umgekehrt sein sollte, erinnern in der Form der Flügel, dem dicken Kopf und der Haarbildung an lauranische Werkstatt, — ihre Riesenohren sprechen gegen seine Hand.

Die Inschrift zeigt die lauranischen B und P mit kleinerer oberer Hälfte, die S und C mit ziemlich wagrecht verlaufendem Endstrisch.

Oberhalb der Grabschrift läuft in 8 Zeilen über die ganze Breite der Platte eine in Distichen gehaltene Inschrift, die uns über den Toten und die Stifter des Denkmals unterrichtet. Sie lautet:

HIC SITVS EST TROIAE COXA DE STIRPE IOANNES
QVI COMES ET CIVIS PARTENOPEVS ERAT
IS PATRIAM LIQVIT TRACTVS FVLGORE RENATI
REGIS QVEM COLVIT SEMPER VBIQVE FIDE
ATQVE SENESCALLVM FACILEM PROVINCIA SENSIT
ET DOMVIT LIGVRES MARTE TONANTE VIROS
MELCHION[2]) HOC PATRI MARMOR POSVITQVE RENATVS
QVILEGIT HAEC . DICAT MOLLITER OSSA CVBENT[3])

Requin[4]) bemerkt zu dieser Inschrift, daß sie als die Stifter des Denkmals Melchior und Renat bezeichnen, d. h. die beiden Söhne Kossas. Der König Renat, dem man als dem dankbaren Herrn Kossas die Stiftung zugewiesen hatte, ist ganz unbeteiligt. Melchior Kossa, Schatzmeister des Ordens vom Heiligen Johannes von Jerusalem zu Avignon, beschäftigte 1481 den Schwiegersohn Lauranas, Johann de la Barre, so daß offenbar nahe Beziehungen zu Laurana vorhanden waren.

Die Inschrifttafeln begrenzen rechts und links zunächst zwei mit Ranken und Blumen verzierte Leisten, die auf dem oberen Teile des Sarkofags aufstehen. Inschrifttafeln nebst Zierleisten sind dann von einem umständlichen Gehäuse umschlossen, das auf zwei von dem unteren Sarkofag ausgehenden Pilastern nebst korintischen Kapitellen ruht. Der Zierrat dieser Pilaster ist ein Aufbau von aller-

[1]) Ein MENSIS hinter NONAS hat Müntz hinzugelesen.

[2]) Müntz liest hier MELCHIOR, wie es ja richtig sein würde: Schreibfehler auf Grabschriften sind aber nichts Seltenes.

[3]) Die ganze Inschrift ist wie eine römische Grabinschrift umrissen und trägt in den Schwalbenschwänzen die Worte DEO und MAX.

[4]) Documents inédits. Paris 1901. S. 7.

hand Gefäßen mit einer Schlußpalmette, alles in sehr körperlicher, halbrunder Arbeit. Die Kapitelle entsprechen den einrahmenden Pfeilern der Kreuztragung von Avignon, nur ist ihr Akantusblatt zierlicher und feiner. Das darüber liegende, reich profilierte Gebälk enthält einen Fries mit sechs von acht lebhaft ausschreitenden Putten getragenen Gewinden, Putten, wie sie ganz gleich der Fries des verkröpften Gebälks vom Triumfbogen in Pola zeigt. Darüber liegt ein mit dem zierlichsten Ausputz versehenes doppeltes Gesims, an dem sich der lesbische Blätterstab, Zahnschnittleiste, Riefenstab und — abschließend wie ein Gewölbe — die Doppelreihe perspektivisch geordneter kleiner Kassetten mit den sechsblättrigen Blüten der Flachbilder der Mastrantoniokapelle von Palermo wiederholen. So zierlich diese eng aneinander geschmiegten Zierleisten, Gesimse und Pilaster sind, so kräftig hängt an beiden Seiten von dem Gesimse ein aus Früchten und Blumen bestehender Kranz herab, der in einzelnen Abteilungen von wagrechten Bändern geteilt ist. Die halberhabene Arbeit dieser hängenden Gewinde, die auf das Marzuppini-Grab weisen, entspricht der gröberen der Pfeiler. In der Mitte deckt eine Scheibe die ganze Höhe des Überbaus: ein darauf befindliches Wappen scheint herabgeschlagen zu sein.

Daß wir es hier mit einer Arbeit italienischen Ursprungs zu tun haben, bedarf kaum der Begründung, die Müntz in der Herkunft Kossas aus Neapel, der Schärfe und Festigkeit der Formen des Unterbaus, den Putten, „welche die Inschrift halten“, in der Verwendung von Marmor, der von antiken Buchstaben, und der Abwesenheit aller gotischen Anklänge gibt. Er hätte noch die abweichende Art des französischen Grabmals, das die Leiche auf eine schwarze Marmorplatte legt, hinzufügen können. Was aber stützt die Annahme, Laurana sei der Urheber dieses Werks?

Nach Müntz zunächst die nahen persönlichen Beziehungen: beide haben Neapel verlassen, „um ihr Schicksal an das des Königs Renat zu ketten“, beide lebten in der Provinz sozusagen Haus an Haus. Würde es überraschen, wenn der Sohn Kossas [Melchior] und „der König Renat“ [der andere Sohn Kossas gleichen Namens] dem Italiener die Anfertigung des Grabmal ihres „Landsmannes“ und Gönners anvertraut hätten? Umsoweniger, als ja 1466 Laurana schon eine Münze auf denselben Kossa gegossen hatte.

Daß diese Gründe nicht genügen, weiß auch Müntz: den Ausschlag muß die Stilkritik geben. Zunächst zieht er zum Vergleich das Grab Karls von Le Maine in Le Mans heran — ein unglückliches Beispiel, da ja dessen Anfertigung durch Laurana erst zu beweisen wäre. Er kommt denn auch über allgemeine Wendungen nicht hinaus und findet trotz aller Unterschiede im ganzen und einzelnen:[1]) der Gedanke ist bei beiden derselbe; wir haben es mit einem „strengen, etwas kühlen, trockenen Künstler zu tun“!

---

[1]) Am einzelnen fehlt es stets, und gerade darauf kommt es doch an, will man die Handschrift eines Künstlers nachweisen!

Dann folgt ein Vergleich mit der Kreuztragung: da finden wir eine Sucht nach kräftigen Formen, die bis zur Roheit getrieben ist. Die Gestalten kündigen in ihrem Mißbrauch der Leidenschaftlichkeit schon die des Modanino an. Hier wird also ein Irrtum Courajods aufgenommen. Aber: die Inschrift ist wie in Taraskon in antiken Buchstaben.

Die Bildwerke der Lazarushalle in Marseille zeichnen sich nach Müntz wie die von Laurana in Noto und Palermo, in Taraskon und Le Mans ausgeführten durch ihre Nüchternheit, ihre Richtigkeit, ihre etwas kalte Glätte (élégance) aus. Die Schmuckformen streben nach einer gewissen Reinheit.

So spreche also alles, was den Unterbau und die liegende Figur des Toten in Taraskon anbetrifft, für Laurana. Dagegen seien die beiden nackten Putten von einer Schönheit, einer Lieblichkeit, einer leichten und lustigen Anmut [!], die im vollsten Gegensatze stehen zu der Trockenheit und Roheit der Engel auf dem Grabmal von Le Mans. Daher gehören diese Engel von Taraskon dem Thomas Malvito von Komo, und da auch die Pilaster mit ihren dicken und unregelmäßigen Zierformen mit der Schärfe und Trockenheit Lauranas ebenso in Widerspruch stehen, so gehören auch sie dem Sumalvito, und zwar noch viel unzweifelhafter als die Putten.

Dem müssen zunächst die Schärfe und Trockenheit der Unterkirche des neapler Doms als ein urkundliches Werk Sumalvitos entgegengehalten werden, mit dessen Art auch die mittlere Säule der Lazarushalle so vollkommen wie möglich übereinstimmt. Was wir also mit derselben Bestimmtheit, mit der es Müntz behauptet, ablehnen müssen, ist die Zuteilung des Pilasterschmucks und der ihm entsprechenden Teile des Grabmals Johann Kossas an Sumalvito. Der Vergleich mit Le Mans und mit Avignon kann in dem Sinne, wie Müntz es tut, überhaupt nicht zum Ziele führen. Für ersteres sind nicht einmal Anklänge an Laurana nachzuweisen, und was Müntz an der Kreuztragung für sein Werk hält, hat, wie wir sahen, nichts mit ihm zu tun. Schiefer, als es ist, konnte daher das Urteil des französischen Forschers nicht wohl ausfallen.

Soweit Beziehungen zur Werkstätte Lauranas vorhanden sind, haben wir sie bereits hervorgehoben. Die Ausführung der Teile, die Müntz dem Sumalvito gibt, deuten auf eine lombardische Hand; es ist aber nicht die Sumalvitos, sondern sie muß vorläufig unbekannt bleiben. Daß aber auch hier der Gesamtentwurf auf Laurana zurückgeht, scheint mir nicht von der Hand gewiesen werden zu können: nichts „liegt" ihm mehr als eine solche Häufung zierlichster Schmuckformen. Auch die Art, wie die rechteckigen Rahmen der Vorderseite profiliert sind, ist ganz lauranisch. Dabei wüßte ich aber nur ein Werk zum näheren Vergleiche heranzuziehen, was dem Geiste — der „inspiration" — Lauranas ebenso entspräche wie der Rahmen und insbesondere das Gebälk der Inschriftwand von Taraskon. Und das ist eine Arbeit, die in diesem Zusammenhange bisher noch nicht erwähnt wurde. Wir haben als ein Werk Dominik Gajinis das Flachbild (den kleinen Triumfzug), die Umrahmung und den Sturz der Tür im Großen Saal der Neuen

Burg zu Neapel, wie auch die palmettenartige Krönung und die beiden länglichen Rundbilder im Kranz rechts und links davon kennen gelernt. Das Gesimse und der dreieckige Giebel darüber zeigten eine ganz andere Hand und werden auch von v. Fabriczy für florentinische Arbeit gehalten. Mir scheint die geistige Übereinstimmung des Überbaus am Grabmal von Johann Kossa und der Tür der Neuen Burg so groß, daß ich sie im Entwurfe demselben Meister geben möchte, der den Umständen nach nicht wohl jemand anders als Franz Laurana sein kann.

So wiederholt sich hier wie an den meisten Arbeiten Lauranas die Beobachtung, daß er selbst oft wohl nur den Entwurf oder doch nur einen geringen Teil davon herstellte, die Ausführung aber seiner Werkstatt, die aus den verschiedensten Meistern besteht, überläßt.

Daß dies aber zu einer geradezu zwingenden Notwendigkeit geworden sein muß, ist einleuchtend, wenn man bedenkt, daß auch das Kossa-Grabmal in denselben Zeitraum fällt, in dem die Doppellaube von Marseille, die Kreuztragung von Avignon und vermutlich auch die Masken angefertigt wurden. Auch Laurana hatte in Marseille wie Dominik in Palermo ein Bildhauergeschäft, und daß es einträglich genug gewesen sein muß, erhellt aus dem Umstande, daß er seiner Tochter Maragda eine Mitgift von 1000 Gulden geben konnte, als sie den Maler Johann de la Barre von Avignon heiratete. Diese Heirat fand vor dem 2. September 1482 statt.[1])

B. Die Nische im Schloß zu Taraskon und die Marmorbüsten in der Stadtbibliothek.

Im Hofe der alten Burg von Taraskon, die heute als Zuchthaus dient, befindet sich eine Nische der Auflebung, die mit ihren zierlichen Formen inmitten der mächtigen Massen des Baus einen fremdartigen, anmutigen Eindruck macht.[2])

Sie erhebt sich über einer Inschrifttafel und bildet ein Rechteck von etwa 1,70 m Weite: die lichte Höhe der Nische mag etwa 1,25 m betragen; die lichte Weite 1,50 m.

Die Inschrift lautet in drei Zeilen:

DIVI HEROES FRANCIS LILIIS CRV
CEQVE ILLVSTRES INCEDVNT IVGI
TER PARANTES AD SVPEROS ITER.

Müntz fragt sich, ob diese holprigen Verszeilen nicht von König Renat selbst verfaßt seien? Sicherlich sind sie seiner würdig. Wir würden damit aber nicht

[1]) So Requin, Doc. inéd. S. 8 nach Barthélemy. Vgl. die oben angezogene Urkunde. Die Höhe der Mitgift schließt Requin aus einer Urkunde vom 13. April 1514, in welcher Johann de la Barre seiner Gattin diese Summe als ihr Eigentum anerkennt. Leider wird die Urkunde nicht mitgeteilt.

[2]) Abgeb. bei Müntz, Fondation Piot, S. 131.

viel weiter kommen. Wichtiger ist wohl, daß wir die gleichen Verse auf der Schaumünze finden, die Laurana 1463 auf Renat und Johanna von Laval goß. (Abb. 23, 1.) Damit gewinnt denn auch die Vermutung, die Nische sei zur Aufnahme der Büsten des Königs und der Königin bestimmt gewesen, und Laurana hätte sie angefertigt, ein bestimmtes Maß von Wahrscheinlichkeit.

Die Formen der Nische mit ihren zwei korintischen Pilastern und Kapitellen, die wiederum denen von Avignon gleichen, sowie ihrem zierlichen reich profilierten Gebälk und dem auf kleinen gerieften Halbsäulchen aufsitzenden Innenbogen widersprechen dieser Annahme nicht. Ebenso gewiß ist, daß sie nicht zu den Bauten passen würden, die der König 1447—49 an der Burg vornahm.[1]) Dagegen hielt sich der König nach Lecoy de la Marche in den Jahren 1476—1479 häufig und lange in Taraskon auf, was mit der Anlage der Nische vortrefflich stimmen würde.

Nun finden sich in der Stadtbibliothek von Taraskon zwei arg verstümmelte marmorne Brustbilder, deren Größenverhältnisse denen der Nische einigermaßen entsprechen, und es entsteht die Frage, wen sie darstellen, und ob Laurana etwas damit zu tun haben kann. Réval, der Müntz darauf aufmerksam machte, fertigte ein paar Zeichnungen davon an, aus denen nichts zu ersehen ist, und der Stadtbibliothekar von Taraskon bemerkt: „Diese Büsten waren vor 1793 auf Sockeln im Ehrensaal des Schlosses aufgestellt. Während der Revolution wurden sie von den Leuten von Arles zertrümmert und in einen Brunnen geworfen. Erst im Anfang des XIX. Jahrhunderts scheinen sie daraus hervorgeholt und in die Bibliothek gebracht worden zu sein. Es soll ein lateinisches Geografiebuch vom Jahre 1512 geben, das die an dem Sockel angebrachten Inschriften enthält".[3])

Es handelt sich um das fast vollständig zertrümmerte Brustbild einer männlichen Persönlichkeit und das wenigstens mit dem halben Gesichte erhaltene einer Frau.

Von dem ersteren sind drei Stücke vorhanden: der in der Herzgrube gerade abgeschnittene Oberkörper mit dem Halsansatz und zwei Teile des oberen Kopfes mit einer mächtigen Mütze. Diese besteht aus einer wie eine Kuppel

---

[1]) Müntz, S. 133 führt Villeneuve-Bargemont, Histoire de René 1825, I. 428 an, der ohne weitere Begründung behauptet, Renat habe einige Verschönerungen an seinem Schlosse im Jahre 1469 befohlen, und in diesem Jahre sei das Büstenpaar in die Nische gestellt worden. Dann könnte natürlich der seit 1466/7 in Sizilien befindliche Laurana schwerlich etwas damit zu tun haben. — Der Aufsatz des Herrn Augé de Lassus im Ami des Monuments 1894. S. 325—331 über das Schloß war mir nicht zugänglich.

[2]) Müntz, a. a. O. S. 133.

[3]) Dies Buch habe ich vergeblich gesucht. Ist die Angabe aber richtig, so hätten die Büsten nichts mit der Nische zu tun. Übrigens lautet die Botschaft über Büsten, deren Inschrift 1512 an einem Sockel angebracht war, nicht eben Vertrauen erweckend. Vielleicht waren es die Namen der Dargestellten, die in der Art der Baptista Sforza und Beatrix Aragonia auf dem Sockelfries standen. Wünschenswert würde es sein, daß die ohnehin schon traurig zugerichteten beiden Bildwerke einen würdigeren Platz erhielten, als es die verstaubte Ecke auf dem Fußboden der Taraskoner Stadtbibliothek ist; sie wären sonst besser im Brunnen geblieben.

gewölbten Kappe und einem breiten Pelzrande. Die Kappe war aus Leder und zeigt eine Anzahl doppelter Nähte. Der Pelz ist mit oberflächlichen Sticheln sehr urwüchsig angedeutet. Das Gesicht ist bis auf das rechte Ohr und ein paar Haare zerstört. Es ist ebenfalls von ganz oberflächlicher und unfeiner Mache. Dagegen sind noch Reste eines Schnurrbartes zu erkennen und einige Augenfalten, grob hingesetzte „Krähenfüße". Der Schnurrbart dürfte mit aller Entschiedenheit gegen Renat sprechen: er ist nie so dargestellt und wird sich schwerlich noch im Alter von 70 Jahren eine solche jugendliche Zier zugelegt haben. Um den Hals liegt ein Stück Hemd, dann ein breiter ebenso wie der Mützenrand als „Pelz" behandelter Schulterkragen über einem vorn mit drei Streifen besetzten und mit drei Knöpfen gehaltenen Rock. Dieser hat an den Ärmeln einige weitläufige, flache Falten.

Selbst wenn es ein Brustbild des Königs Renat gewesen wäre, was mir sehr zweifelhaft zu sein scheint, so war es sicherlich nicht von der Hand Lauranas.

In einem gewissen Gegensatz zu diesem Männerbildnis steht das der Frau, die also Johanna von Laval darzustellen hätte. (Abb. 72, 1.) Vor allem ist dies Brustbild nicht gerade, sondern im Bogen abgeschnitten, was eine andere Aufstellung bedingen würde. Der halbe linke Kopf ist samt seinem ungeheuren Haar- und Kopfputz weggeschlagen, ebenso Nase, Ohr, Lippen und ein Teil des Kinns. Dagegen ist die Brust bis zur Mitte der Brüste erhalten. Die Gesamthöhe läßt sich annähernd auf 70—75 cm[1]) festsetzen, so daß also das Brustbild auf einem Sockel von 15 bis 20 cm Höhe in die Burgnische wohl passen würde.

Das rechte Auge ist leidlich erhalten: es blickt herab, hat aber nicht das in einem Zuge herabgehende obere Lid der Masken und Büsten Lauranas, sondern zwei wohlausgebildete Lider. Die Breite des Auges beträgt 43 mm. Es ist ohne Stern und war gemalt, wie noch schwach zu erkennen ist. Was noch vom Ohre sichtbar ist, zeigt nachlässige Arbeit. Die Haare bilden einen ungeheuren Aufbau. Sie gehen zunächst in einem breiten Bande fein gestrichelt hoch über die Stirn hinüber. Im Nacken befinden sich Krauslöckchen, die nur nach dem Ohre zu oberflächlich, nach rückwärts gar nicht ausgeführt sind. Eine mächtige Flechte legt sich um den Hinterkopf; die einzelnen Haare daran sind ebenfalls stichlich geritzt. Am Hinterkopf sieht man schließlich noch den Ansatz zu einer Haube. Der Hals ist lang und bis zum Brustansatz bloß. Dann folgt eine nach französischer Art sehr plastisch ausgeführte Halskette, deren einzelne Glieder abwechselnd aus einem gotischen V und einer Rosette bestehen. Vorn auf der Brust ist daran ein Hängsel aus einem viereckig geschliffenen Edelstein und drei Perlen befestigt. Dann folgt ein rauhwellig fein gekräuseltes Mieder, das dick, an den Schultern doppelt aufliegt. Über der Brust hin befinden sich noch die Reste von vier Marmoransätzen, die irgend einen stark durchbrochenen Zierat getragen haben

---

[1]) Der Mann 80—85 cm.

mögen. Die Trennung der Brüste bezeichnet eine formlos kräftige Kerbe. An den Schultern treten die Arme glatt bekleidet heraus, gehen aber nicht weit herab. Am Rücken ist ein breites Stück Marmor zum Befestigen stehen geblieben. Ein Düwelloch ist nicht vorhanden, so daß das Bildwerk, war es für die Nische bestimmt, vielleicht nie darin aufgestellt wurde.

Sollte man sich bei dem sehr mangelhaften Zustande des Werks zu einem Urteile bekennen, so kann es höchstens auf Werkstattarbeit des Laurana gehen. Die etwas gesuchte Einfachheit des Ganzen, der lange Hals, die Haarbehandlung rufen zweifellos die Erinnerung an ihn wach. Auch könnte man vielleicht für die wenig sorgfältige Arbeit die Aufstellung in großer Höhe ins Feld führen. Am wenigsten mit seinem Stil stimmt die Art, wie die Halskette gemacht ist, die in ihrer plastischen Form viel mehr an die Mütze des Lazarus in Marseille und den Stirnreif Karls von le Maine in Le Mans, kurz, an französische Art erinnert.

Über die Ähnlichkeit mit Johanna von Laval wage ich bei dem Zustande, in dem sich das Gesicht befindet, kein Urteil. Das V der Halskette scheint nicht eben auf sie, sondern eher auf Vaudemont oder Violante, d. h. die Tochter Renats, die Friedrich von Lotringen, Grafen von Vaudemont, heiratete, zu deuten.

C. Das Kristusköpfchen in Avignon.

Im Museum Calvet befindet sich das kleine marmorne Brustbild eines Kindes, das in Brusthöhe gerade abgeschnitten ist. Es ist ein vollwangiger Knabe mit kleinem und zierlichem Munde, Stumpfnäschen, langgezogenen Augen ohne angedeutete Sterne mit scharf gezogenen Brauen, flachen, ziemlich großen Ohren und fein gestricheltem, auf die Farbe berechnetem Haar, das über die Ohren in die Schläfen hineingeht. Der Hals ist kurz und dick, das Fleisch im Gesicht und an der Brust nur formelhaft behandelt. Das Knochengerüst erscheint so wenig wie möglich, die Formen sind möglichst vereinfacht. Von der linken Schulter geht ein Mantelstück bis über die Mitte der Brust herab. Der Ausdruck ist nicht übermäßig lebendig.

Daß man es mit italienischer Arbeit zu tun zu haben glaubte, geht aus der früheren Bezeichnung mit „Donatello“ hervor. Courajod nahm Desiderio von Settignano an: wer aber die eben genannten karakteristischen Eigenheiten zusammenfaßt und einen Blick auf das Werk selbst wirft, wird mit uns wohl keinen Zweifel hegen, daß wir eine Arbeit Franz Lauranas vor uns haben.

Ein näherer Vergleich mit dem Kristusknaben der sizilianischen Gottesmütter — dem von Schacka ausgenommen — belehrt uns auch darüber, daß es sich hier ebenfalls um einen Kristus handelt. Es ist kein Bildnis, auch nicht etwa der abgeschnittene Teil einer ganzen Figur, sondern als Brustbild gedacht. Würden wir ihn uns vervollständigt denken, indem wir seine Formen fortsetzen, so käme etwas

sehr Unförmliches heraus. Außerdem fordert das Köpfchen seinem Wesen nach den Anblick von vorn, die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sein Gesicht — ganz so, wie es die Büsten der Beatrix, der Baptista tun. Kein Heiligenschein karakterisiert ihn; es ist auch kein Loch dafür vorhanden. Anderseits ist es kein junger Johannes; denn dieser würde das Lammfell tragen.

Es fragt sich, wo wir das Werk einzureihen haben.

An der Hand eines jener lichtvollen Aufsätze, mit denen Bode uns zu beschenken versteht,[1]) hält das nicht eben schwer. Daß Donatello hier nur als allgemeines Vorbild für die Darstellung des Putten in Frage kommen kann, weist Bode nach: „Nach unserer jetzigen Kenntnis des Künstlers können wir mit Bestimmtheit aussprechen, daß ähnliche Büsten von Donatello nicht vorhanden sind, und daß er solche überhaupt nicht erfunden haben kann." Er schafft den Typus, aber keine Einzelgestalt; gibt den Karakter-, nicht den Bildniskopf. Diesen Schritt tut Desiderio. Und mehr als einen Fingerzeig haben wir im Laufe unserer Untersuchung dafür gefunden, daß Laurana während seines Aufenthaltes in Florenz den jugendlichen Desiderio kennen gelernt haben mag.[2]) Freilich besteht zwischen diesem lauranischen Kristuskopf und den Knabenbüsten Desiderios, insbesondere der bei G. Dreyfus und der über der Tür der Kirche von S. Franz de' Vanchetoni in Florenz, derselbe Unterschied wie zwischen der Marietta Strozzi und der Beatrix Aragon.

In Desiderios Werk blüht das mit unnachahmlicher Frische und Feinheit dargestellte Leben, wie es auf der vollkommenen Kenntnis des menschlichen Körpers beruht; seinem Meißel ist keine Form zu schwer: sie wächst unter seiner Hand lebendig aus dem Marmor heraus. Solche Meisterschaft erreicht Laurana nicht, auch nicht in seinen letzten Werken. Nirgends fanden wir bisher die Kenntnis des menschlichen Körpers von innen heraus; über eine spielende Beherrschung des Meißels, wie sie Desiderio eigen ist, gebietet er nicht. Seine Formen sind von außen beobachtet, auf die einfachsten Flächen und Linien zurückgeführt schlicht und recht wiedergegeben, mit Mühe und Fleiß abgerungen. Daher mag es kommen, daß wir eine gewisse Materialtreue an ihm beobachten und lieben: er fordert nicht mehr vom Marmor, als er zu geben vermag; ja fast weniger, da er sich zu einem guten Teil auf das Gold seiner Haare, das Rot der Lippen und das Braun der Augen verläßt. Diese Redlichkeit in Verbindung mit einer scharfen Beobachtung, die taktvolle Bescheidenheit, die seine Arbeiten atmen, der strenge, ehrlich gemeinte, altertümelnd anmutende Flachbildstil, der bei ihm keine angenommene Manier, sondern Natur ist, prägen auch dem kleinen Kristusköpfchen den Stempel lauranischer Mache auf; daher mag denn das anspruchslose Werk seinen Platz in der Reihe der echten

[1]) Eine Büste des Kristusknaben. Berl. Jahrb. XXI (1900). 215 ff. Abgedr. Florent. Bildhauer. S. 238 ff.

[2]) „Desiderio arbeitete sie wahrscheinlich schon, als Donatello noch in Padua weilte." Bode, Flor. Bildh. S. 245. Donatellos Aufenthalt in Padua reicht von 1443—1453 und 1445/6 war Laurana in Florenz.

Arbeiten seiner Hand finden und das Bild unsers vielseitigen Meisters vervollständigen helfen.[1])

D. Das Weihwasserbecken in der Agrikolskirche.
(Abb. 74, 1—4.)

In der Kirche, die dem Heiligen Agrikol von Avignon geweiht ist, jenem Bischofe († 700), der die Störche herbeirief, um die Gegend von Ratten, Schlangen und ähnlichem Ungeziefer zu säubern, befindet sich links vom Seiteneingange ein Weihwasserbecken, dessen auffallende Form mit dem halben Muschel- oder Wiegendach unmittelbar an das gleichgestaltete im Dom von Palermo erinnert. Es steht übereck und ist nicht von besonders hervorragender Arbeit, wenn es auch die Bezeichnung von (italienischem) „Ausfuhrschund" (pacotille), die Vitry ihm gibt, nicht verdient.[2]) Zweifellos gehört es Lauranas Werkstätte an, das sie während seines Aufenthaltes dort früher oder später mag geschaffen haben. Ob das gleiche für das andere in derselben Kirche vorhandene Weihwasserbecken von italienischer Arbeit zutrifft, das größere Maße aufweist, wage ich nicht zu entscheiden. Courajod[3]) setzt es an das Ende der 1400 oder den Anfang der 1500 und hält das lauranische irrtümlicherweise für noch etwas jünger. Requin schreibt mir von einem urkundlich erwähnten Meister namens Boachon, den man also entweder als einen Werkstattgehilfen Lauranas oder als den Verfertiger des größeren Behälters ansehen kann. Der ganz ungewöhnliche Durchmesser (von $1^1/_2$ m) läßt darauf schließen, daß den guten Pfarrkindern von Avignon das etwas enge und seltsame Werk nach Palermitaner Muster nicht genügte. Über das Wappen — ein nach rechts schreitender Löwe mit Querbalken von rechts nach links —, das dem des Kardinals Riario am Venedigerhause in Rom gleicht, wage ich kein Urteil.

E. Das Grabmal Karls von Le Maine in Le Mans.

Bei der Suche nach Werken Lauranas in Frankreich war es nur natürlich, daß man sie vor allem in Verbindung mit dem Könige Renat zu finden glaubte, und bei der großen Unklarheit, die noch vor dreißig Jahren über Stilfragen im

---

[1]) Weit vorgeschrittener ist das von Reymond (Sculpt. flor. [III]. Florence 1899. S. 82, 1 und von Vitry (M. Colombe. 1901. S. 116, 4) besprochene Kinderköpfchen. Reymond ist geneigt, es als einen Rest des von Rosselino 1460—70 nach Lyon gesandten Marmorgrabes zu betrachten.

[2]) Michel Colombe. Paris 1901. S. 138. — S. 198 bezeichnet Vitry die beiden italienischen Weihwasserbecken der Agrikolskirche zweifellos als die ältesten Werke dieser Art; sie könnten mit der Ankunft der Werkstätte Lauranas um 1480 in Avignon zusammenhängen. Das sei aber unsicher, und als gewiß datiert könne nur das der Kirche von Genillé mit der Jahreszahl 1494 gelten.

[3]) Leçons. Paris 1901. II, 546.

allgemeinen und den Stil Lauranas im besonderen herrschte, genügte es, wenn ein Werk, mit dem der König Renat irgendwie in Beziehung zu setzen war, italienischen Karakter zeigte, um es Franz Laurana zuzuschreiben. Dabei vergißt man, daß Laurana mittlerweile ein alter Mann zu werden begann, und daß sich die italienischen Kunstformen mit immer größerer Schnelligkeit auch wohl durch andere Werkstätten und italienisch geschulte Franzosen im Lande verbreiteten.

Zu den Denkmälern, die man Laurana zuschreibt, gehört das Grabmal des jüngeren Bruders Renats, Karls, Herzogs von Le Maine, der 1414 geboren schon 1472 (1473 n. St.) starb.[1]

Das Denkmal befindet sich im Dom und zwar in der Taufkapelle links vom Kor in einer Nische der Außenwand. Diese Nische ist modern. Vom Grabmal ist nur mehr der Sarkofag mit der daraufliegenden Gestalt des Toten übrig. Der aus weißem Marmor gefertigte Sarg ruht auf zwei würfelförmigen Untersätzen, und wird wiegenförmig von zwei Gestellen aus schwarzem Marmor getragen, die in Löwenfüßen endigen. Die Form des Sarges erinnerte Müntz sofort an die antike Badewanne des Pantheon, die jetzt als Grabmal Klemens' XII. in der Lateranskirche dient.[2] Daher schreibt er denn auch, er sei davon abgeschrieben.[3] Allein der Unterschied ist so erheblich, daß von einer unmittelbaren Beziehung zwischen beiden schwerlich die Rede sein kann. In Rom ist es eine mächtige Wanne aus Porfir, die in einem sehr massigen Gestelle sich wiegt, das vorn gerieft ist und in vier Löwentatzen ausgeht. Außer den vier Riefen sind als einziger Schmuck nur einige wagrechte Leisten und Hohlkehlen und am oberen Rande ein flacher Eierstab vorhanden. Es ist ein durch seine Massigkeit mächtig wirkendes Stück, ähnlich wie die Normannensarkofage in Palermo. Der marmorne Sarkofag von Le Mans dagegen ist schon durch die Änderung des Kunststoffes zu einer ganz schwächlichen Wiederholung geworden. Nach den Seiten viel weiter ausladend, ruht er in einem gebrechlichen Wiegengestell, das ganz im Gegensatz zu dem Sarkofag Klemens' XII. gerade da zugleich mit der Sargform einknickt, wo es die größte Tragkraft anzeigen sollte. Umgekehrt treten dann in

---

[1]) Über seine Lebensgeschichte vgl. Lecoy de la Marche, Le Roi René 2 vol. Paris 1875. E. Hucher, Iconographie du roi René, de Jeanne de Laval et de divers autres princes de la maison d'Anjou. Le Mans 1879. — A. Heiß, Les Médailleurs. Fr. Laurana. Paris 1882. S. 27. nennt ihn „Karl IV". Dies war aber sein Sohn aus zweiter Ehe (mit Isabella von Luxemburg), der 1481 starb. — Henri Chardon, Union de la Sarthe vom 30. Juli 1881. — Die erste Annahme, daß das Grabmal von Laurana stamme, rührt von A. de Montaiglon, Chronique des Arts vom 5. März 1881 her. Ihm folgen alle übrigen, auch Müntz, Le sculpteur Laurana. Fond. Piot. S. 128. Courajod scheint zweifelhaft gewesen zu sein. Im Bullet. Antique de France 1887. S. 121 weist er auf die Unähnlichkeit des Kopfes in Le Mans und des der Schaumünze Lauranas (vgl. S. 248) hin: ein Beitrag zur Ähnlichkeitsfrage. Kühn wie immer ist Palustre, La Renaissance en France. III. Paris 1885. S. 114. S. 115. S. 145. Es ist unnötig, auf seine Behauptungen und Schlüsse, die beide gleich unbegründet sind, näher einzugehen.

[2]) In der Korsinikapelle, 1. links. — Müntz, Renaissance. II. 350. Auch Rossellino habe sein Portugalgrab nach dem gleichen Vorbilde geformt. Civitale folgte ihm 1472 in dem Grabmal des Pietro de Noceto im Dom von Lukka (S. 488/9).

[3]) Fond. Piot. S. 128.

Le Mans die viel längeren Löwentatzen ungebührlich hervor und schwächen die tragende Kraft noch mehr.

Das römische Vorbild, übrigens wohl sicherlich nicht das einzige seiner Art, wird erst auf dem Wege der Vermittlung durch die Künstler der Frühauflebung an den Meister des Grabmals von Le Mans gelangt sein; und da liegt Rossellinos Sarkofag am Portugalgrabe (1461—67) und seine Wiederholung in Montoliveto zu Neapel wohl nahe genug, um es als näheres Vorbild für Le Mans vor dem römischen gelten zu lassen.

Der Sarkofag besteht aus dem eigentlichen Sargkörper und aus einem doppelten Gesimse darüber, das an Massigkeit jenem gleichkommt. Am Sargkörper befindet sich vorn eine von zwei Engeln getragene Inschrifttafel mit antiken Schwalbenschwanz-Ansätzen. Die Engel sind in der üblichen Bewegung nach vorn hier ganz besonders lebhaft. Sie haben einen rechteckigen, vorgestreckten Kopf, kleine Flügel von einer Laurana ganz fremden Form, dicken vorgetriebenen Bauch, und eine mächtige Schärpe, deren Enden ein wildes Flatterwerk aufführen. Die sehr plastisch hervortretenden Formen, Haar und Augen bestätigen mit allem übrigen, daß diese Engel mit der Hand Lauranas nichts zu tun haben. Dagegen zeigen sie eine enge Verwandschaft mit den in gleicher stürmischer Haltung bewegten Engeln vom Grabmal des Filipp Lazzari in der Dominikanerkirche von Pistoja, die ebenfalls zum Kreise der Rossellino gehören.

Ebensowenig trifft für Laurana die mit großer Schärfe und klassischer Klarheit ausgeführte Inschrift zu, die in 3 Zeilen also lautet:

HIC CAROLVS COMES
CENOMANIAE OBIIT
DIE X . AP . MCCCCLXXII

Die scharfe Durchführung von Grund- und Haarstrichen, die tadellose Regelmäßigkeit der Form — auf die Laurana bei derartigen Nebensachen oft gar kein Gewicht legt —, die einzelnen Buchstaben sind ganz unlauranisch. Der obere Teil der R, B und P ist eher größer als der untere; namentlich widerspricht ihm die Schweifung der wagrechten Linien in L und E, die so bei Laurana nie vorkommen. Eine gleich ähnliche Sauberkeit, die bis an „Trockenheit“ geht, bietet die Inschrift an den Türen der Unterkirche des Doms zu Neapel von Sumalvito: HOC FAC ET VIVES.

Die Verzierung der Hohlkehlen mit Riefen und Blattwerk ist flach und schwächlich. Der Tote liegt nach französischer Art auf einer Platte von schwarzem Marmor.[1]) Er ist mit Panzerhemd, Rüstung und Spaldenier bekleidet. Letzteres trägt die Lilien des Wappens von Anjou in großer, fast plumper Form. Laurana behandelt Brokatstickerei völlig verschieden, wozu man die Beatrix-Berlin vergleiche. Sein Kopf ruht auf doppeltem Kissen; das untere zeigt in Stickerei ebenfalls ein

[1]) Vgl. über die Typen und die Entwicklung des französischen Grabdenkmals die trefflichen Überblicke bei Courajod, Leç. professées. II 61/62 ff.

Wappenbild; das obere ist ledernachahmend mit gepunzten Verzierungen versehen. Um den Kopf liegt ein breiter Reif, der mit Perlen und Edelsteinen besetzt ist: seine kräftig plastische Mache erinnert an das Halsband des Brustbildes von Taraskon und die Mütze des Heiligen Lazarus in Marseille; sie entspricht vollständig französischer Übung.

Die Nase, ebenso das rechte Augenlid sind zerstört, wodurch das Gesicht ganz empfindlich entstellt wird. Bildet doch, nach Lauranas Schaumünze zu schließen, die große gebogene Nase Karls ein karakteristisches Merkmal seiner Züge. Die Augen sind geschlossen;[1]) ihre Formen abgeschliffen. Das Haar fällt kurz gelockt in die Stirn, an den Wangen geht es dagegen tief herab und liegt etwas starr am Kopfe bis in den Nacken.[2]) Es ist in regelmäßige Abteilungen geteilt und zeigt denselben starren Strich, den Sumalvitos Totengestalten in Neapel aufweisen. Der Mund ist geschlossen, Stirn und Brauen ausmodelliert. Von den Händen ist nur der rechte Kleinfinger und die drei letzten der linken Hand erhalten; sie liegen nach italienischer Art gefaltet auf dem Leibe des Toten. Sie sind mit Grübchen und Falten weicher und naturalistischer, als es bei Laurana üblich ist. Die Finger sind kurz und mit kurzen Nägeln versehen. Der Panzer ist glatt, nüchtern, sauber; alles scharf umrissen. Die Füße stecken in vorn breiten Panzerschuhen[3]) und stützen sich gegen einen sauber gearbeiteten Turnierhelm, der mit einem ebenso plastischen Reif von Edelsteinen und Perlen umgeben ist wie der Kopf. Die Fußsohlen sind, obgleich gegen den Helm stehend, in den Nähten ausgeführt.

Über den ursprünglichen Zustand des Denkmals vor seiner teilweisen Zerstörung in den Religionskriegen 1526 belehrt uns Chardon:

„Das Grabmal Karls von Anjou war, wie man sehen wird, in einem Gehäuse von getriebenem Kupfer eingeschlossen, bei dem wie später in Metz[4]) der italienische Bildhauer seine Kunst als Grabstecher zeigen konnte. Die Künstler, die mit der Untersuchung der Verwüstungen beauftragt worden, und deren Aussagen das Domkapitel nur wiederholt, sprechen zunächst vom Grabe: ‚Innerhalb des Kors an der rechten Seite war ein Altar; der hieß Altar des Königs, mit einem Grabmal weiland des Grafen von Le Maine; derselbige sei zerstört und auseinandergebrochen, besagtes Grabmal aber beschädigt und an mehren Stellen zertrümmert worden.'

Besonders in dem Kupferwerk [cuivrerie] hatte dies Grab zu leiden, das in Form einer Wiege aus Marmor gefertigt und eingedeckt und geschlossen mit

---

[1]) Geschlossene Augen waren noch 1502 in Frankreich, wie es scheint, ziemlich ungewohnt, aber nicht unbekannt. Vgl. Vitry, Colombe S. 143. 389, 1. 446, 2. L. Cloquet, Revue de l'art chrétien. 1906. S. 277.

[2]) Wovon auf der Münze gar nichts zu bemerken ist.

[3]) Den sog. „ourseaux" im Gegensatz zu den vorn spitzen „brodequins". Ludwig XI. macht die ersteren 1483 zur Bedingung an seinem Grabmal. Mémoires de Ph. de Commynes, éd. Dupont III. Paris 1847. S. 339.

[4]) s. unten. Hier ist die Verwechslung mit dem Erzgießer Lorenz im Spiel.

Kupfer war,[1]) wie es auch aus dem Berichte der Verwüstung erhellt, der am 10. Juli 1562 aufgestellt wurde. Der Abschnitt über die Klagen, die sich auf Schäden an Kupfer- und Erzwerken beziehen, lautet: ‚Desgleichen, ein Grabmal des Grafen von Le Maine, erhoben und getragen auf Säulen, nahe beim Hochaltar, welches aus Marmor war in Form einer Wiege. Besagte Wiege war aus Kupfer sehr fürtrefflich, und darüber gab es eine große Anzahl von kleinen Säulchen, und an den Enden der besagten Wiege befanden sich mehre große Säulen; auf derselbigen Wiege aber war eine ganze Anzahl von Bögen in Form von Strebebögen. Über besagten Strebebögen war eine große Wand aus Mauerwerk und Füllungen in der Art eines wohlangefertigten Gitters[2]), und oberhalb besagter Wand war eine Krönung von Zacken, zum Aufstecken von Kerzen, und außerdem gab es noch eine große Grabschrift von Kupfer, die mit Verzierungen von Kupfer eingerahmt und mit den Wappen des genannten Herrn Grafen verziert war.'

Trotz einer Reihe von Unklarheiten und Ungenauigkeiten wird es sich doch wohl um unser Grab handeln. Der übermäßige Kupferreichtum ist so zu ererklären, daß der Sarg nebst seiner „großen Grabschrift von Kupfer" stark vergoldet war. Im übrigen wird man sich den Sarg auf Säulen unter einem Baldachin und mit einem vergoldeten Eisengeländer umgeben vorzustellen haben, so daß sich die Anordnung der in Frankreich üblichen sehr nähern würde.

So wie wir es jetzt vor uns haben,[3]) darf man A. de Montaiglon zustimmen, wenn er das liegende Standbild, ebenso die nackten Kinder, welche die Inschrifttafel in eilendem Laufe tragen, die Buchstaben, den durchbrochenen Zierat des Kissens usw. für „italienisch" erklärt. Dagegen können wir ihm nicht folgen, wenn er meint: „Es ist ein mit dem Bambaja gleichzeitiges Werk, aber weniger trocken, einfacher und unbedingt schöner. . Karl von Anjou war der Bruder Renats: es ist ganz einleuchtend, daß sein Grabmal von seinem Bruder angefertigt wurde, und daß dieser dabei den Künstler verwendete, der im Dienste Karls gewesen und in den seinen getreten war. Daher dürfte es eine Arbeit Lauranas sein. Alles stimmt: Stil, Geschmack, Datum, Ursprung."

Worauf es ankommt, ist Lauranas Handschrift, und davon kann keine Rede sein. Sein Stil wäre höchstens in der zaghaften Form des Sarkofags und in dem flachen Gesimse mit den untiefen Verzierungen zu erblicken: alles übrige widerspricht ihm so vollständig, daß wenigstens an eine eigenhändige Ausführung nicht zu denken ist. Nun würde natürlich auch hier wieder die alte Frage auftreten,

---

[1]) faite de marbre en forme de berceau couverte et close de cuivre.

[2]) Anders kann ich „une grande cloayson de murailles et de panneaux faits en matière de trillés de belle faczon" nicht verstehen. Für „auf besagten Strebebögen" lese man vor, für matière, manière, für trillés grilles.

[3]) Heiß a. a. O. S. 14 gibt noch eine Abbildung des Wappens „des genannten Herrn Grafen" von der Rückseite des Sargs, die jetzt unsichtbar ist, nach E. Hucher, der sie nach einem Abguß des Herrn Gaulier in den Mémoires de le Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe (wann?) veröffentlichte.

ob unser Meister denn nicht für den Entwurf verantwortlich zu machen ist. Sie muß bei dem Mangel jedes urkundlichen Hinweises unentschieden bleiben. Ist es erlaubt, einer Vermutung Raum zu geben, so scheint mir die Ausführung durch italienische Künstler, die aber in französischer Werkstatt schon stark beeinflußt waren, das wahrscheinlichste zu sein.[1])

F. Das Grabmal Friedrichs von Lotringen in Joinville. (Abb. 82).

Wir glaubten annehmen zu dürfen, daß Laurana von der Goldschmiedekunst ausging, und in vielfacher Weise bestätigte uns sein Lebenswerk diese Vermutung. Daß er sich im Metallguß im größeren Umfange als es die Schaumünzen zeigen, betätigt hätte, war bisher nicht nachzuweisen: sollte der so vielseitige Meister am Spätabend seines Lebens auch noch diesem Zweige der bildenden Kunst näher getreten sein?

Durch das Auftauchen eines Gießers namens Laurens, der 1490 in Nanzig wohnt, ist man auf diesen anscheinend etwas kühnen Gedanken gekommen; der sich nur aus der proteusähnlichen Natur erklärt, welche seine künstlerische Art in der französischen Kunstbeschreibung erhalten hat. Laurana, der viel Gewanderte, war mindestens 65 Jahre alt, war, wie es scheint, in Avignon ansässig, und sollte als Greis seinen Wohnsitz nach Nanzig verlegt haben, um dann noch einmal nach Avignon zurückzukehren und dort zu sterben?

Der Name Laurens ist doch eben nichts seltenes, und daß Laurana in französischen Urkunden Francesco Laurens tailleur d'imaiges genannt wird, berechtigt noch nicht dazu, ihn mit einem Laurens fondeur ohne weiteres gleich zu setzen.[2])

Nun ist leider die ganze Frage überhaupt nur akademisch. Denn von dem Grabmal ist auch nicht eine Spur mehr vorhanden. Aber auch was wir darüber erfahren, bestärkt nur die Unwahrscheinlichkeit der Vermutung, es könne von unserm Meister angefertigt worden sein, wie Maxe-Werly[3]) es im Eifer seiner Entdeckungen tut.

---

[1]) Ob nun dies Denkmal der Werkstatt Lauranas oder der eines anderen (mit Rosselino zusammenhängenden) Italieners entstammt. jedenfalls kann man es als das Bindeglied zwischen italienischer Art und der französischen von der Schule in Tours betrachten. Der starke italienische Einschlag, den wir trotz Vitry in den Gottesmüttern der Werkstatt Colombes finden, dürfte aus diesem Zusammenhange stammen. Die Meister sind stark französisch beeinflußte Italiener, also freilich nicht „italianisierende Franzosen".

[2]) Ganz seltsam ist Trabaud's Behauptung: Der Lauriano oder Loverano des Altarwerks von Avignon sei kein anderer als „unser Laurens italienisiert". (Gazette des B.-A. XXIII (1881). S. 180).

[3]) Francesco da Laurana, Fondeur-Ciseleur à la Cour de Lorraine. Acad. inscr. et b.—l. 1899. 257 ff. Die nachstehenden Angaben stützen sich meist auf diese Schrift.

Friedrich von Lotringen, Graf von Vaudemont, war 1470 gestorben und hatte testamentarisch hinterlassen, in der Lorenzerkirche von Joinville (bei Bar-le-Duc) beigesetzt zu werden, „rechts vom Kor oder in dessen Mitte." Seine Gattin Jolante, die Tochter des Königs Renat, drückt in ihrem Testament vom 22. II. 1483 den Wunsch aus, an der Seite ihres Gemahls zu ruhen. Ihr Sohn Renat läßt die Leiche noch in demselben Jahre nach Joinville überführen, wo sie ihrem Wunsche gemäß beigesetzt wird. Nun soll das für beide bestimmte Grabmal erst 1495 von dem Bruder Friedrichs, Heinrich von Lotringen, Bischof von Metz errichtet worden sein, und Maxe-Werly führt zur Begründung sein Testament an. Dieses besagt aber nur, daß Heinrich auch in der gleichen Kirche begraben und ein ebensolches Hochgrab aus Kupfer getrieben haben wolle wie das, was er seinem Bruder und dessen Gemahlin auf seine Kosten habe errichten lassen. Letzteres war also offenbar schon vorhanden oder doch in Arbeit.

Da es am 19. und 20. November 1792 vollständig zerstört worden ist, gibt es nur noch einige minderwertige Abbildungen von Pater Hugo, Dom Calmet und einen Steindruck nach älteren Zeichnungen von Baron Taylor, den Maxe-Werly seinem Schriftchen beifügt. Dieser Steindruck (Abb. 82, 1) zeigt ebenso wie der offenbar noch unrichtigere Kupferstich (Abb. 82, 2), daß wir es mit einer echt französisch- gotischen Anlage zu tun haben; auch läßt sich unschwer erkennen, daß sie freistand und also leicht durch das Hinzufügen des Grabes der Jolante erweitert werden konnte. Der betende Engel steht nach französischer Art am Kopfende Friedrichs und trägt dessen Helm; für Jolante vergaß man eine entsprechende Figur anzufertigen.

Dem entsprechen auch die älteren und neueren Schilderungen, die Maxe-Werly davon gesammelt hat. Wir wiederholen nur die älteste aus einer Handschrift des XVI. Jahrhunderts.[1]) Es ist von Heinrich von Lotringen die Rede. Dieser „ließ das Grabmal Friedrichs von Lotringen und seiner Gemahlin Jolante in der Mitte des Kors der Lorenzerkirche anfertigen. Auf einer Marmorplatte, drei Fuß über dem Fußboden auf Säulchen liegen die besagten Bildwerke aus Kupfer künstlich gefertigt und einen Fuß darüber hält ein Engel eine Krone mit Lilien; auch gibt es weder Grabschrift noch Inschrift."

Alle späteren Beschreibungen fügen nichts wesentliches hinzu, so, daß Jolante die Füße gegen einen Windhund stützt; wiederholen aber, daß die Gestalten der beiden Toten aus Kupfer gewesen seien, und dehnen dies auch auf die Säule mit dem Engel aus. Da sie aber sämtlich nach 1792 entstanden sind, so mag man billig bezweifeln, ob wenigstens die letztere Angabe richtig ist.

Maxe-Werly schließt nun aus dem Umstande, daß die Bedachung zu Häupten der beiden Toten gotische Formen zeigt, der Gießer, der niemand anders als der Verfertiger des Grabmals Karls von le Maine, nämlich Franz

[1]) Bibl. nat. Fonds français 11 557.

Laurana, sein könne, habe sich nur die Figuren aus Erz zu fertigen vorbehalten; den Rest habe irgend ein Mitarbeiter gemacht. Hier ist also Franz — noch dazu, da Maxe-Werly das Grabmal erst um 1495 entstehen läßt — im Alter von mindestens 70 Jahren zu einem ausschließlichen Erzgießer geworden, nachdem er bisher nur Zeit seines Lebens ein halb Dutzend Schaumünzen in einem mäßigen Gusse zustande gebracht hatte. Gestützt werde die Annahme durch einen Eintrag, den Arnold de Vivien, Kanonikus von Troyes, in einem Berichte an seinen Bischof von Metz vom 1. X. bis 2. XII. 1504 mache: „[Zahlung] an Jakob Bichot, Bildhauer . . . für das Behauen und Setzen eines Marmorgrabes mitsamt dem Unterbau, die mein genannter Herr im Kor besagter Kirche unter den Gräbern weiland des Grafen Friedrich und seiner Gemahlin Jolante hat machen und setzen lassen".[1]) Man muß hier entweder tombe im Sinne von Gruft verstehen, oder aber man hat eine Änderung des alten Grabes vorgenommen, wenn man nicht annehmen will, daß es überhaupt erst jetzt am Anfange der 1500 fertig geworden ist. Jedenfalls scheidet Laurana für diesen Teil des Denkmals aus, und es handelt sich nur noch um die beiden unter dem gotischen Baldachin ruhenden Gestalten aus Erz. Mit ihnen wäre nach Lepage[2]) seit 1490 „maître Laurens le fondeur", der in diesem Jahre in Nanzig nachweisbar ist, beschäftigt, woraus folgen würde, daß Heinrich von Lotringen es erst jetzt für Bruder und Schwägerin in Auftrag gab. Ja, es war 1495—96 vielleicht (nicht unbedingt, wie Maxe-Werly anzunehmen scheint) noch nicht einmal modelliert, denn in diesem Jahre werden einem Savignat für den Harnisch, den er dem Meister Lorenz dem Gießer übermittelt hat, um das Grab des Grafen Friedrich von Vaudemont anzufertigen, 18 Golddukaten gezahlt.[3]) Jedenfalls fällt das Denkmal erst in den Anfang der neunziger Jahre, womit die Wahrscheinlichkeit, daß es Laurana gehöre, nicht eben steigt.[4])

Man wird unseren Meister von dieser Arbeit wohl ganz ausschließen müssen. Denn, es will mir viel wahrscheinlicher scheinen, in dem Erzgießer Lorenz nicht unseren Laurana, sondern einen in dieser Kunst anerkannten Meister des gleichen Namens zu erblicken, der schon vorher mit fürstlichen Aufträgen beehrt worden war. Es ist dies der Erzgießer „maistre Laurens Wrine, cannonier du Roy nostre sire, demourans à Tours", der mit dem Goldschmiede Konrad von Köln

[1]) à Jaques Bichot, tailleur d'images . . . pour avoir taillé et assis la tombe de marbre, ensemble les soubs-bassements que mon dit seigneur a fait mettre et asseoir au coeur de la dite église, sous les sépultures de feuz . . . Monseigneur le Comte Ferry et Madame Yolant . . .

[2]) Maxe-Werly, S. 266.

[3]) S 268.

[4]) Wenn Heiß, Médailleurs, II S. 11 nach A. Bérard, Dict. des artistes français. Paris 1862 und Lepage, Le palais ducal de Nancy. Nancy 1852. S. 27 anführt, Laurens habe 1490 in Nancig gewohnt und dort mit Lamprecht von Metz in der Georgskirche am Prunkmal Friedrichs II von Lotringen, Grafen von Vaudemont, gearbeitet, das verschwunden sei, so ist hier wahres mit falschem gemischt. Die Georgskirche in Nanzig ist ein ganz modernes Gebäude, und das Grabmal war niemals für Nanzig, sondern für Joinville bestimmt, es konnte daher auch nicht aus Nanzig verschwinden.

zehn Jahre früher die Erzfiguren am Grabmal Ludwigs XI. zu gießen hatte, für das Colins von Amiens den Entwurf lieferte. Mit den Verhandlungen über die Ausführung dieses Werkes war der ehemalige Erzieher des Königs, Jehan Bourré, Herr von Le Plessis, betraut, und ihm empfiehlt Herr Hervé de la Couste in einem Schreiben vom 20. Mai 1482 anstelle unsers Ausländers Lorenz den Pariser Goldschmied Robert le Noble, der weit tüchtiger sei, namentlich auch Gußfehler auszubessern verstünde, was andere nicht könnten.[1]) Der Versuch mißlang, und Lorenz Wrine führte mit dem Kölner Genossen den Guß aus. Ihm wird man auch das Grab von Joinville mit mehr Berechtigung als Franz Laurana geben dürfen, falls die Gestalten überhaupt von Kupfer waren.

5. LETZTE LEBENSJAHRE.

Wenn die wenigen Urkunden, die der unermüdliche und glückliche Urkundenforscher Requin ans Licht gebracht hat, nicht trügen, so hat unser Meister um diese Zeit den Meißel aus der Hand gelegt, sich nach Avignon zu seiner Tochter begeben und dort den Spätabend seines unruhigen Künstlerlebens verbracht.

Wir wissen, daß der Maler Johann de la Barre, Sohn des Malers Peter de la Barre von Avignon, vor dem 2. September 1482 die Tochter Lauranas Maragda geheiratet hatte; denn an diesem Tage beauftragte Laurana seinen Schwiegersohn von Marseille aus mit dem Eintreiben von Geldern, die man ihm in Avignon schuldete.[2]) Maragdas Schwiegervater war am 14. Juni 1484 tot. Unter diesem Datum macht seine Witwe Katarina ihr Testament und setzt ihre Söhne, den Gürtelmacher Perrinet und den Maler Johann, zu Erben ein. Ihrer Schwiegertochter Maragda hinterläßt sie ihr Bett aus Tannenholz nebst Strohsack, Wollmatratze und Federkissen, ferner zwei Wolldecken, eine weiße und eine bunte, einen Betthimmel mit Gardinen, Fransen und vier Klunkern, alles Gesponnene, einen doppeltvergoldeten Silbergürtel, ebensolche Rosenkränze, eine Knopfperle und ein silbernes Kreuz.[3])

---

[1]) Mémoires de Philippe de Commynes, éd. par Mlle. Dupont. III. Paris 1847. S. 341 ff. Bourré macht eine Randbemerkung zu dem Briefe Hervés, den Robert le Noble selbst überbrachte. Danach erbot sich dieser, die in dem Entwurfe zwiefach vorgesehene Gestalt des Königs je nachdem für 3500 Goldtaler zu liefern, wenn der vor einer Gottesmutter knieende König „en levé", das übrige dagegen nur „plat" ausgeführt würde, oder für 5000 Goldtaler, wenn alles „en levé" sein solle. Letztere Bezeichnung ist das heutige „en ronde bosse". Hiernach ist Vitry's Irrtum über das Grabmal Filiberts des Schönen, Herzogs von Savoien (Michel Colombe, 1901. S. 369) zu berichtigen; denn offenbar handelt es sich auch dort um eine zweifache Darstellung, was übrigens schon aus dem Wortlaute („une fois — et" und weiter „et aussi le personnage") hervorgeht.

[2]) Dr. Barthélemy, François Laurana. S. 12.

[3]) Requin, Les peintres etc. Paris 1889. S. 14.

Im Jahre 1483 erhält Laurana eine Anzahl Decken, die er seinem Schwiegersohn zurückzugeben verspricht.[1] Darnach war also Laurana jetzt in Avignon. Doch handelt es sich nicht, wie Maxe-Werly meint, um ein Geschäft zwischen Schwiegersohn und Schwiegervater.[1] Vielmehr ist der Grund nach Requin[1] ein ganz anderer: man war im Januar; es war kalt, und Laurana hatte nichts besseres zu tun, als von seinem Schwiegersohn ein paar Decken zu entleihen, die er ihm zurückzugeben versprach, wenn er ihrer nicht mehr benötigte. Handelsgeschäfte hat es zwischen ihnen nie gegeben.

„Was ihre Familienangelegenheiten betrifft, so sind sie so verwickelt, daß man sicht nicht darin zurechtfindet. . . Bald ist der Schwiegervater Gläubiger des Schwiegersohns, bald umgekehrt. Einmal schulden die Erben Rudolf Perussis Laurana 400 Gulden; kurz darauf schuldet Johann de la Barre dieselbe Summe, die Laurana ihm abgetreten hat, denselben Erben Perussi!“[1]

Umsonst hat Requin nach dem Ursprung dieser Schuld Perussis gegenüber Laurana geforscht. Ein Fingerzeig wäre allerdings in dem gegeben, was Requin über die Anfertigung eines Grabes für den Rudolf Perussi erwähnt. Ludwig Rudolf Perussi, der Vater Rudolfs, hatte eine Kapelle im Kor der Cordeliers erbauen lassen. Hier hatte auch er sein Grab, und Rudolf wollte testamentarisch ebenfalls dort beigesetzt werden. Das Grab wurde während der Revolution zerstört; über seinen Stil wissen wir nichts. Die Urkunde datiert vom 6. Februar 1499.[1] Es ist also möglich, daß Laurana im Auftrage der Erben Perussis das Grabmal für Rudolf errichtete. In welcher Weise dann Johann de la Barre, der sich mehr mit Geldgeschäften als mit Malerei abgegeben zu haben scheint, dem Bankhause der Perussi, und Laurana seinerseits dem Schwiegersohne verschuldet war, läßt sich nicht übersehen.

Requin scheint anzunehmen, daß Laurana erst 1498 endgültig nach Avignon übergesiedelt sei. Denn er sagt: „Nachdem er 1493 einige Zeit in Avignon zugebracht, kam er anfangs des Jahres 1498 dahin zurück und verblieb dort bis zu seinem Tode“. Worauf sich die erstere Angabe stützt, entzieht sich meiner Kenntnis: sollte hier der „maître Laurens, le fondeur“ hereinspielen und Requins Urteil beeinflußt haben?

Aus dem Jahre 1498 erfahren wir, daß er seiner Tochter Maragda in

---

1) Maxe-Werly, Deux nouveaux documents inédits sur Francesco da Laurana. Acad. Inscr. et B. l. 1900. Auch Sonderdruck; nach Angaben Requins: die Urkunde ist noch nicht veröffentlicht.

2) „Leurs comptes, mal tenus, ne permettent guère de se faire une idée exacte de la nature de leurs opérations“. Diese Bemerkung läßt darauf schließen, daß man im Besitze von Rechnungsbüchern ist, deren Veröffentlichung dringend zu wünschen wäre!

3) Documents inédits sur François Laurana. Paris 1901. S. 9.

4) Die von Requin entdeckte Urkunde veröffentlichte Maxe-Werly, Deux nouveaux documents. S. 2 ff.

5) Maxe-Werly a. a. O. S. 2 nach Labande's Mitteilung.

Avignon einen Obstgarten schenkt.[1]) Am 22. Mai 1498 verkauft er einige Häuser, um Geld zur Befreiung seines Schwiegersohns aus dem Schuldgefängnis flüssig zu machen.[2])

Diese wie die folgenden Verträge datieren aus dem Hause seines Schwiegersohnes, bei dem er wohnt. Denn durch eine Urkunde vom 5. Januar 1499 erfahren wir, daß er ihm für seinen Unterhalt zahlte.[3]) Von dem Ankaufe eines Olivengartens ist die Rede.[4]) Am 14. Oktober 1500 verkauft er, zusammen mit Tochter und Schwiegersohn, für 300 Gulden ein Haus in Marseille[5]) in der Lousatstraße. Alle drei quittieren dann unterm 10. November 1500 dem Käufer dieses Hauses über die Zahlung der Restsumme von 50 Gulden.[6]) Aus der Urkunde erhellt die genaue Lage dieses Hauses, wo unser Meister gewohnt haben mag. Es ist heute vom Erdboden verschwunden, und ein neuer Straßenzug geht darüber hin.[7])

Diese Quittung ist die letzte Urkunde, die den Namen Laurana erwähnt. —

Vor dem 12. März 1502 muß er nach Requins scharfsinniger Überlegung[1]) gestorben sein. Denn unter diesem Datum läßt Johann de la Barre die Franz Laurana seitens der Erben Perussi anerkannte Schuld von 400 Gulden löschen, ohne zu sagen, warum. Da nun durch den Tod des Vaters Maragda in den Besitz seines Vermögens tritt, wird Johann Gläubiger seiner Frau, schuldete er doch, wie wir sahen, dem Bankhause Perussi die gleiche Summe. Ein allerdings sehr triftiger Grund, um die Schuld ohne Angabe von Gründen für gelöscht zu erklären!

Dazu kommt, daß Maragda unterm 28. April 1502 von den Augustinern in Avignon die Benutzung einer Kapelle Namens Notre Dame la Belle verlangte, die nahe bei ihrem Kloster südlich außerhalb der Stadt lag. Die Schwiegereltern de la Barre hatten ihre Grabstätte schon in der Augustinerkirche der Stadt und zwar zwischen den Kapellen des Heiligen Eligius und des Heiligen Bernhard: hier ruhten die Maler Bertrand de la Barre wie sein Neffe Peter, der Vater unseres Johann.[8]) Vermutlich wünschte Maragda für ihren Vater eine eigene Begräbnisstätte und wählte die Kapelle von Notre Dame la Belle. Vielleicht war es auch ein Wunsch des Meisters. Und nun konnte er ausruhen unter dem Schutze der Gottesmutter, die er selber so oft in reinster Schönheit dargestellt hatte. Leider

[1]) Urkunde nicht veröffentlicht. Nach mündlichen Mitteilungen befindet sie sich in demselben Aktenbündel, wie der Vertrag von Le Puy S. Réparade.

[2]) Maxe-Werly, a. a. O. S. 2.

[3]) Requin, Doc. inéd. S. 9.

[4]) Urk. Requins, veröff. von Maxe-Werly, Deux n. d. S. 3 ff.

[5]) Requin, Doc. inéd. S. 9/10.

[6]) Die Straße des Chevalier-Rose. Maxe-Werly a. a. O. S. 2 Anm. nach einer Mitteilung des Herrn Blancart, Archivars der Rhone-Mündungen.

[7]) a. a. O. S. 10.

[8]) Über diese alte Malerfamilie s. Requin an der genannten Stelle und Peintres S. 5 und S. 12.

ließ der Kardinal Oktavio Aquaviva, Legat von Avignon, die Kapelle 1596 niederreißen, so daß man heute nicht einmal mehr ihre Stätte angeben kann, geschweige denn die, wo unser Meister die ewige Ruhe fand.

Über alle Vernichtung aber, über das jahrhundertelange Vergessen des Künstlers hinaus, von dem man nicht einmal mehr den Namen kannte, dauert sein Werk; und da es ein ehrliches Künstlerwerk war, so sind wir seinen Spuren geduldig nachgegangen, um die Teile zu einem Ganzen zusammen zu schließen, das seinem Namen für immer einen ehrenvollen Platz in der Geschichte der Kunst sichert.

VIII.
SCHLUSS.

Werfen wir einen Blick auf das Leben unseres Meisters und sein Werk zurück, so erscheint beides voller Unruhe und in den mannigfaltigen Wandlungen schwer faßbar. Weite Wanderungen, die für die damalige Zeit eine ganze Welt berühren, führen ihn zuerst aus der dalmatischen Heimat nach Toskana. Mit einem vielgeschäftigen Lombarden glauben wir ihn in Genua die neubelebten Formen der italienischen Romanik Brunelleskos einführen zu sehen. Glänzende Aufgaben erwarten ihn am Hofe Alfons' von Neapel, dem er den Triumfbogen errichtet. Dann treibt es ihn, wohl zu Schiff, nach Frankreich, nach Marseille, wo seit langem neapolitanische Künstler Brot und Arbeit gefunden haben. Er gießt dort Münzen für den König Renat und seinen Hof. Davon kann er sicherlich nicht leben, und vermutlich verdient er sein Brot mit jeder Steinmetz- oder Maurerarbeit, die ihm unter die Hände kommen mag. Dann bricht er von neuem auf und folgt dem Rufe seines alten Freundes und Mitschülers Dominik Gajini nach Sizilien, wo Adel und Geistlichkeit wetteifern, Kirchen und Klöster künstlerisch zu schmücken. Die Frucht seiner Tätigkeit sind die Gottesmütter, deren Stil von den Gajinis weiter entwickelt noch heute in Sizilien nachlebt. Zum zweiten Male finden wir ihn dann in Neapel, diesmal im Dienste des Nachfolgers Alfons'. Hier entstehen seine reifsten und volkstümlichsten Werke, die Beatrixbüsten, die den Namen des Dalmaten unsterblich machen. Möglich, daß er der schönen Königstochter in ihre neue Heimat nach Ungarn folgte. Jedenfalls hält es ihn dort nicht lange: vermutlich ziehen den Alternden verwandtschaftliche Bande wieder nach Frankreich. Wieder siedelt er nach Marseille über, übernimmt bildhauerische und bauliche Aufträge, wie sie sich bieten, verlegt endlich seinen Lebensabend nach Avignon, wo er eine Tochter verheiratet hat, und stirbt dort betagt in deren Armen. Kein Grabstein, kein Denkmal zeigt uns die Stätte an, wo dieses ruhelose Künstlerleben endlich Frieden findet. Nicht ein einziger Zug aus seiner künstlerischen Tätigkeit bringt uns seine Persönlichkeit näher. Wenn wir dies bei dem Anteil, das uns sein Lebenswerk einflößt, schmerzlich entbehren, so erinnern wir uns der Tatsache, wie selten sich doch beide zu decken pflegen, und freuen uns der ungestörten Möglichkeit, in dem Schöpfer der Beatrixbüsten

einen feinen, bescheidenen, taktvollen und liebenswürdigen Menschen zu sehen, dem auch persönlich näher zu treten ein Genuß gewesen sein würde. —

Voller Rätsel und erstaunlicher Unruhe wie sein Leben war, ist auch des Künstlers Werk. Vor allem lenkt es unsere Aufmerksamkeit auf die Tatsache, daß Franz Laurana, wie wohl die Mehrzahl der Meister seinerzeit in erster Linie künstlerischer Unternehmer war, der mit einer Schar der verschiedenartigsten Genossen die mannigfaltigsten Aufträge ausführte. Nur auf diese Weise ist die fast proteusartige Verschiedenheit seiner Werke und deren Ausführung zu erklären. Wir haben gesehen, wie schwer es ist, unter dieser Hülle zu dem eigentlichen Laurana durchzudringen, und wenn uns das Ergebnis oft genug durch seine Magerkeit überraschte, so vergessen wir nicht, daß Lauranas Tätigkeit häufig nur in dem Entwerfen von Bau- und Bildwerken oder in dem letzten Fertigmachen bildhauerischer Arbeiten, die von anderer Hand schon fast vollendet waren, oder endlich gar nur in der Angabe künstlerischer Gedanken bestanden haben kann. Nur so ist es möglich, zu erklären, wie so verschiedene Gottesmütter aus der gleichen auch zeitlich eng umgrenzten Werkstatt, wie von demselben Meister zugleich so „stilisierte" Werke wie die lieblichen Beatrixbüsten und so wild naturalistische wie das Altarwerk von Avignon stammen können. Nur so erklärt es sich, daß seine Beteiligung an urkundlich ihm nachweisbaren Werken oft ganz geringfügig ist, womit denn die Stilkritik zugleich vor die schwierigsten Aufgaben gestellt und auf die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit hingewiesen wird.

Zum Schluß bleibt uns die Frage zu beantworten: in welcher Beziehung das Werk Lauranas zu dem steht, was man gemeinhin unter dem Begriffe „renaissance" zu umfassen pflegt.

Dies Schlagwort muß, wenn es heute einen Sinn haben soll, ganz anders aufgefaßt werden, als seine Erfinder ihm zuschrieben. Es sollte die bewußte Wiederbelebung der Antike bezeichnen, die man namentlich im italienischen 16. Jahrhundert wahrnahm. Als man dann entdeckte, wie tief seine künstlerische Tätigkeit in dem 15. wurzelt, so erfand man eine „Frührenaissance", einen Begriff, der gerade so unwahr und in sich widerspruchsvoll, wie er sprachlich eine arge Geschmacklosigkeit ist. Vielleicht, daß man sich am leichtesten davon losmacht, wenn man sich der goetheschen „Auflebung" bedient, wie es in dieser Schrift geschehen ist, und darunter jene Neubelebung der gesamten künstlerischen Tätigkeit versteht, wie sie mit Brunellesko einsetzt. (Mag dann der fremde Ausdruck nach wie vor die bequeme Bezeichnung einer falsch begriffenen Bewegung bleiben, wie sie einer unzulänglichen Forschung erschien.)

Die Kunst der Auflebung knüpft an die romanische an: an sie war das Künstlerauge seit vielen Jahrhunderten gewöhnt, an ihr hatte es sich geschult, und sie war es auch, die den organischen Fortschritt aus der antiken Welt heraus darstellte. Freilich nicht der klassischen Griechenlands oder auch nur Roms. Die romanische Formenwelt baut sich auf der Kunstweise auf, die vom hellenistischen

Osten über Dalmazien nach dem Westen dringt. Es war die heimische Welt, in der Brunellesko groß wurde. Faßt man sein Lebenswerk oder das seines fast noch gewaltigeren Zeitgenossen Donatello scharf ins Auge, so kann man sich nur darüber wundern, wie man in diesen Meistern, die, Männer einer rastlos gährenden und schaffenden Zeit, mit allen Fasern ihres Denkens und Wirkens auf heimischem Boden stehen, Künstler hat sehen wollen, deren Ideal in der Erweckung längst abgetaner, ihnen überdies völlig unbekannter Kunstformen bestanden haben sollte. Was an der späteren Auflebung klassisch erscheint, ist erst durch bewußtes Studium, ist erst durch den alles ansteckenden Humanismus hineingetragen worden. Daß es sich überhaupt angliedern, sich damit zu verschmelzen vermochte, lag allein daran, daß auch die romanischen Formen auf der Antike beruhten. Auf die Gotik hätte sich keine „renaissance" zu pfropfen versucht. Nicht eine Faser klassischer Denkweise haftet dem großen Feuerkopfe Donatello an, und wo immer wir bei Brunellesko klassische Formen finden, da sind sie weder die Hauptsache, noch beruhen sie unmittelbar auf antiken Vorbildern. Sein künstlerisches Bestreben lief darauf hinaus, die alte heimische romanische Formenwelt neu zu beleben, sie den Bedürfnissen einer neuen Zeit des Emporblühens von Bürgertum und Adel, von Handel und Wandel entsprechend auszubauen und sich dann mit der ganzen Kraft seines Genius an die ein Jahrtausend alte Aufgabe zu wagen: für das siegreiche Kristentum die vollendete und würdige Form zu finden, — den Kuppeldom. Das geschieht mit bewußter Umgehung der Gotik: Sienas Beispiel hatte ihn belehrt, daß mit ihr die Aufgabe nicht zu lösen war. So knüpft er an die heimische Formenwelt an. Natürlich findet er den engen Zusammenhang, den sie mit den Trümmern der alten Welt haben, die ihn umgeben, und wo immer die romanischen Formen den alten gegenüber schwächlich und entartet erscheinen, da zieht er das antike Vorbild unbefangen vor. Daß es durchaus nicht ohne weiteres als unendlich überlegen angesehen wurde, wie es später geschah und durch den Humanismus zu einem Glaubenssatz erhoben wurde, folgt schon daraus, daß grundsätzlich jeder Versuch, die Antike einfach nachzuahmen, fehlt. So erklärt es sich, wie wir auch bei Lauranas Werken und in der Tat bei allen dieser Zeit vergeblich danach suchen, das genaue antike Vorbild dafür festzustellen. Und noch etwas anderes läßt sich daraus deuten.

Für Brunellesko gab es keine Gotik; er hat sie nirgends verwendet und bildet auch in dieser Beziehung das Bild des großen rücksichtslosen Neuerers, der keine Kompromisse kennt. Wohl aber finden wir sie noch ganz harmlos und unbefangen mit den neuen romanischen Stilformen vermischt bei seinen Schülern. Eine ganz natürliche Erscheinung. Denn so klar und rein, wie der große Meister die zukünftige Entwicklung vor sich sah, war es bei keinem seiner Schüler der Fall, den einzigen Luzian Laurana ausgenommen, der ein Lebensalter vor Bramante Brunelleskos Ideale verwirklichte. Kleinere Geister wie Franz Laurana und Dominik Gajini waren Zeit ihres Lebens zu Kompromissen gezwungen, so daß wir selbst den ersteren, dem schon von der Heimat her die Gotik als fremdartiges

Gebilde erschien, einmal sich mit ihren Formen abmühen sehen (Margaretenpforte). —

Wir haben oben erwähnt, wie uns die romanische Formenwelt vom Osten her über Dalmazien nach Westen gedrungen erscheint. Sie beruht nicht auf der klassischen Kunst. Seitdem die Forschung ihre Aufmerksamkeit nach dem kristlichen Orient gerichtet, seitdem namentlich Strygowski seine bahnbrechenden Anschauungen entwickelt hat, kann es keinem Zweifel mehr unterliegen, daß nicht die klassische Welt des Griechentums, ja nicht einmal die ihre Formen zu neuen Aufgaben verarbeitende Roms, sondern das die hellenistisch-orientalische Kunst die Mutter der westeuropäischen Romanik ist. Wir haben hier nur eine Erscheinung vor uns, wie sie ähnlich für die Entwicklung der Sprachen längst erkannt wurde: nicht aus dem klassischen Latein entwickelten sich die romanischen Sprachen, sondern aus einem vom Volke gesprochenen, im Sinne des klassischen Filologen „verderbten" Mischlateins. Und das ist natürlich; denn die Volkssprache ist das eigentlich Lebendige, das noch lebenskräftig ist, auch wenn die Schriftsprache sich längst erschöpft hat. Ist diese auch stets die Trägerin der höchsten Leistungen eines Volkes, so übernimmt doch die weit zeugungskräftigere Volkssprache das Geschäft der Fortpflanzung. Eine zur höchsten Feinheit entwickelte Vornehmheit wird leicht impotent, und es bedarf Bauernblutes, um ein Volk zu erneuern. Denselben Gesetzen folgt auch die Kunst. Nicht das streng gebundene, für andere Aufgaben zur höchsten Vollendung entwickelte klassische Altertum, sondern die freie, volksmäßig ungebundene, unfolgerichtige, fantasiereiche Hellenistik bestimmt die kristliche Kunst. Ihre Volkssprache war das hellenistisch-orientalisch lebendig entwickelte Griechentum geworden, und diese Sprache redete und übertrug ein glänzendes Bauwerk von der östlichen in die westliche Kulturwelt, das auf dalmatischen Boden erstand, und dessen Bedeutung in dem seit dem 15. Jahrhundert vergessenen Lande und weit darüber hinaus für die Entwicklung der romanischen Formenwelt und der auf ihr fußenden der Auflebung noch bei weitem nicht genug gewürdigt ist — der Dioklezianspalast in Spalato.[1]) Es ist hier nicht der Ort, hierauf näher einzugehen und die tausendfachen Anregungen, die von diesem Wunderbau mit dem volkstümlich freien Spiel seiner Formen zu der Entwicklung der Romanik Westeuropas ausgegangen sind, aufzuzählen. Nur so viel sei hier hervorgehoben, daß die Kunst Dalmaziens endgültig durch ihn bestimmt wurde.[2]) Und da dürfte es doch wohl kein bloßer Zufall gewesen sein, wenn eine ganze Reihe künstlerischer Kräfte der Auflebung, darunter so hervorragende wie Luzian und unser Franz Laurana, demselben Boden entstammen, der auch dies Bauwerk als eins der bedeutendsten Denkmale der Welt sein eigen nennt. Der künstlerische Sinn dieser Männer war durchtränkt von den Formen, wie sie

---

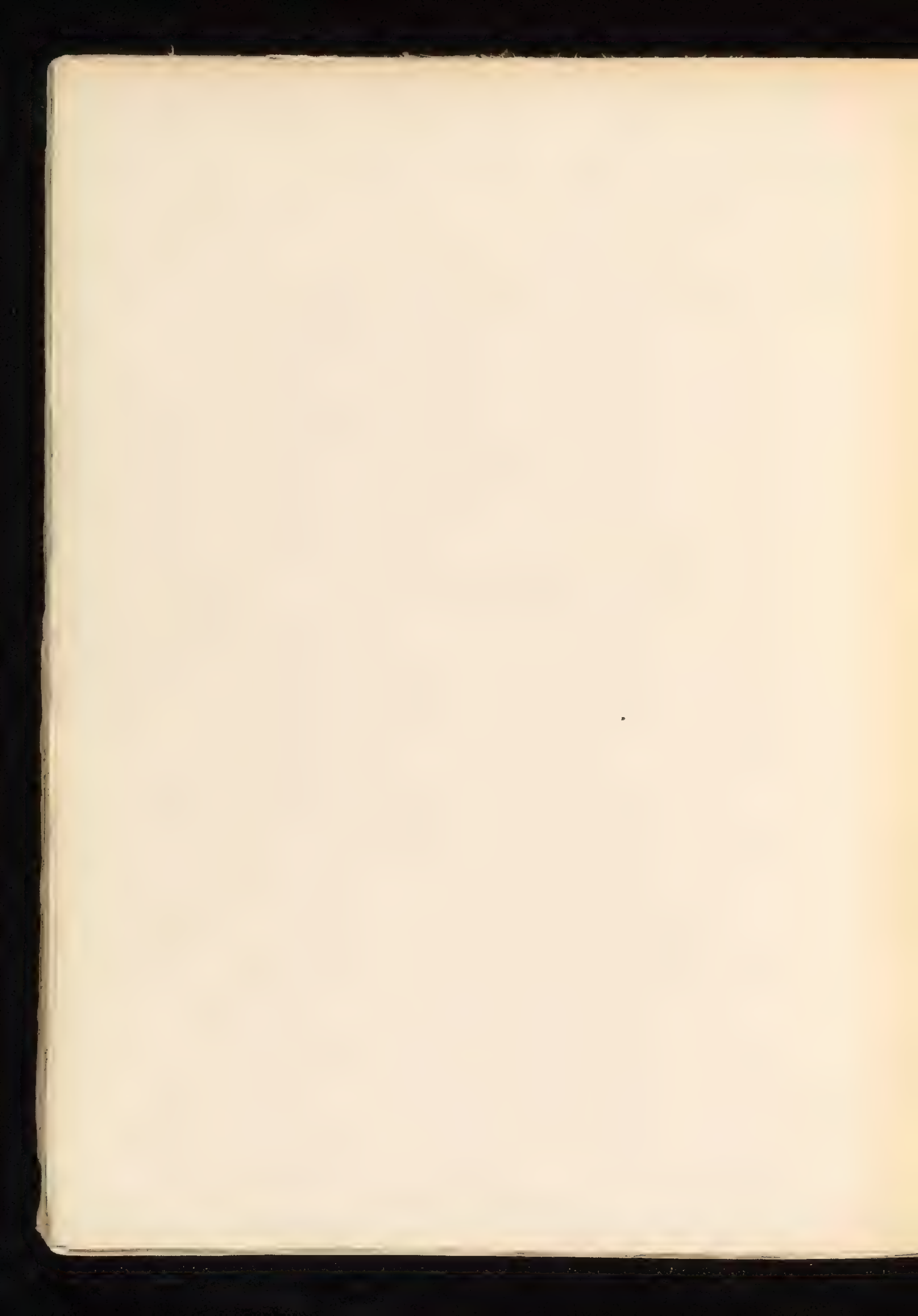
[1]) Vgl. J. Strygowski, Spalato, ein Markstein der romanischen Kunst. Studien aus Kunst und Geschichte, Friedrich Schreiber gewidmet. Freiburg i. B 1906. S. 323 ff.

[2]) Jackson, Dalmatia the Quarnero and Istria. Oxford 1887. II. 13.

vom Dioklezianspalast aus sich in zahllosen romanischen Bauten des Landes wider spiegeln. Es zieht sie aus den engen Verhältnissen hinüber nach dem stammverwandten Italien, wo wieder einmal die Sonne einer glänzenden Kunstpflege zu erstrahlen beginnt. Ist es nicht eine innere Notwendigkeit, die sie nach Florenz, die sie zu Brunellesko treibt, zu dem genialen Künstler, der an die gleichen heimatlichen Formen anknüpft, unter denen sie groß geworden sind, und die ihre heimatliche Kunst sie als fast die einzige zu betrachten gelehrt hat? Und nun sind es Dalmaten, die bei der Ausbreitung des Erbes des Florentiners eine entscheidende Rolle spielen, — wie es Dalmazien war, das die Brücke zwischen Ost und West, zwischen Syrien und Italien bildet!

So gewinnt denn das an und für sich nur bescheidene Lebenswerk Lauranas eine weit größere Bedeutung, und der Name des Schiavonen, der vielleicht nur ein etwas verächtlicher Spottname war, wird zu einem jener Ehrentitel verkehrt, wie sie die Gerechtigkeit der Geschichte liebt, und wie es auch auf diesen Blättern für unsern Meister zu entwickeln versucht wurde. —

VERZEICHNIS.



Druck von H. S. Hermann in Berlin.

---

234 Rolfs, Wilhelm. Franz **Laurana.** 2 vols., 455 pp. monograph on the Quattrocento sculptor and his work in Naples, Sicily and France, 82 plates loose in board case. 4to. Berlin (1907). Lucas p. 161. $135.00

The monograph includes important material on other artists in contact with Laurana.

